

Letra 15

Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid - ISSN 2341-1643

[Presentación](#) [Números](#) [Secciones](#) [Créditos](#) [Normas](#) [Contacto](#) [Búsqueda](#)

[Nº 10 \(2020\)](#) [Sumario](#) [Artículos](#) [Nuevas voces](#) [Vasos](#) [Tecnologías](#) [Carpe Verba](#) [Encuentros](#)
[Reseñas](#) [Galería](#)

Sección [ARTÍCULOS](#)

Citerea, Sounión e Ítaca, parte de la geografía poética española



Pablo Torío Sánchez

El autor es profesor de Lengua Castellana y Literatura en Cantabria. Anteriormente trabajó como profesor de Español como Lengua Extranjera en España, Irlanda, Indonesia e Inglaterra. Ha publicado *Vida y Pintura* y *Una aproximación a los Pliegos de Cordel Valisoletanos*, y se encargó de la edición de *Retrato de familia. (Autobiografía del Grupo Simancas)*, siempre en la editorial Fuente de la Fama. Entre sus líneas de trabajo, además de la didáctica de la lengua y la literatura, se encuentra la poesía. Forma parte del equipo fundador de *Letra15*.

pablots@iesgutierrezaragon.es

Descargas:  PDF

Resumen / Abstract

Resumen.

El objetivo de este trabajo es identificar tres espacios griegos (las islas de Citerea e Ítaca así como el cabo de Sounión) como parte reconocible de las ubicaciones que utilizan algunos autores españoles a partir de las relaciones intertextuales con poemas anteriores. Para ello, introduciremos teóricamente el género lírico (pues se estudian poemas en los que aparecen las diferentes ubicaciones) y la intertextualidad (pues han llegado hasta la poesía relativamente reciente a partir de relaciones de intertextualidad que nos remiten la literatura de la Grecia clásica, el Rococó o el simbolismo de Charles Baudelaire). Se pasa después al concepto de geografía literaria, se profundiza en los espacios de la poesía clásica griega y se define qué entendemos por geografía poética, proponiendo algunos ejemplos en la poesía española.

A continuación, se estudian los espacios seleccionados en la poesía española. Así, se analiza la presencia de Sounión en la obra de Luis García Montero y Carlos Alcorta (a partir de unos versos de Lord Byron), la de Citerea en los versos de Jaime Gil de Biedma, Guillermo Carnero y José María Álvarez (tomando como punto de partida un poema de Baudelaire) así como Ítaca en los poemas de Francisca Aguirre (a partir del conocido *Ítaca* de Constantino Cavafis que, a su vez, bebe en la *Odisea*) y cómo estos espacios forman parte de la geografía poética española.

Palabras clave: geografía literaria, geografía poética, género lírico, intertextualidad, Sounión, Citerea, Ítaca, Luis García Montero, Carlos Alcorta, Jaime Gil de Biedma, Guillermo Carnero, José María Álvarez, Constantino Cavafis, Francisca Aguirre, poesía española, Grecia, España, poesía griega clásica, paisaje, espacios, Antoine Watteau, Odisea, Lord Byron.

Cytherea, Sounio and Ithaca as part of Spanish poetical geography

Abstract.

The aim of this paper is to identify three Greek spaces (the islands of Cytherea and Ithaca and cape Sounion) as a clear location used by some Spanish poets, thanks to intertextual relations that come from previous poems. To that effect, we will introduce lyric poetry (given that the locations studied appear in poems) and intertextuality (because they have appeared in recent poetry through intertextual relations that are related to classical Greek literature, Rococo or Charles Baudelaire symbolism). It then moves to the concept of literary geography, goes in deep into the locations of classical Greek poetry and it defines what we understand as poetical geography. Some examples of poetical geography are given.

Next, the three aforementioned spaces are studied within Spanish poetry. Thus, it analyses the appearance of Sounion in the work of Luis García Montero and Carlos Alcorta (from some Lord Byron's verses), that of Cytherea in the poems by Jaime Gil de Biedma, Guillermo Carnero and José María Álvarez (from a poem by Baudelaire) and the presence of Ithaca in Francisca Aguirre's poems (that comes from renowned Constantine Cavafis' «Ithaca» that feeds from Homer's Odyssey) and how these three space are part of Spanish poetical geography

Keywords: *literary geography, poetical geography, lyric poetry, intertextuality, Sounion, Cytherea, Ithaca, Luis García Montero, Carlos Alcorta, Jaime Gil de Biedma, Guillermo Carnero, José María Álvarez, Constantine Cavafis, Francisca Aguirre, Spanish poetry, Greece, Spain, classical Greek poetry, landscape, locations, Antoine Watteau, Odyssey, Lord Byron.*

Índice del artículo

L15-10-11 Citerea, Sounión e Ítaca, parte de la geografía poética española

1. Introducción.
2. Marco teórico.
 - 2.1. Género lírico.
 - 2.2. Intertextualidad.
 - 2.3. El espacio como tópico literario en la retórica clásica.
 - 2.4. Concepto de geografía literaria.
 - 2.5. Los espacios de la Grecia clásica en los estudios de la poesía griega clásica.
3. Geografía poética.
 - 3.1. Geografía poética en la poesía escrita en español.
 - 3.1.1. Geografía poética de España.
 - 3.1.2. Geografía poética de fuera de España.
 - 3.2. Sounión, Citerea e Ítaca en la geografía poética española.
 - 3.2.1. Sounión.
 - 3.2.2. Citerea.
 - 3.2.3. Ítaca.
4. Conclusión.
5. Referencias.
 - 5.1. Notas.
 - 5.2. Bibliografía.
 - 5.3. Créditos del artículo, versión y licencia.



*Os saludo a vosotros,
dioses que poseéis olímpicas mansiones,
y a vosotros, islas y continentes,
y mar salobre incrustado entre ellos.*

Hesíodo, *Teogonía*, 963-964.

1. Introducción

Cualquier lector se habrá topado con que la lectura de un texto le ha llevado a otro o, dicho de otra manera, que cada texto dialoga o conversa con otros. Esto puede ocurrir en novelas, obras de teatro o poemas. Así, se pueden reconocer las alusiones (más o menos directas) entre el *Quijote* cervantino con *Madame Bovary* de Stendhal en novela, la vinculación entre *En una encantada torre*, de Ernesto Caballero, con *La vida es sueño* de Calderón de la Barca en teatro, y desde las *Metamorfosis* de Ovidio hasta poetas actuales como Francisco Brines en el género lírico ¹.

El propósito de este trabajo es identificar tres espacios griegos (las islas de Citerea e Ítaca así como el cabo de Sounión) como parte reconocible de las ubicaciones que utilizan algunos autores españoles a partir de poemas anteriores.

Una vez presentado el marco teórico, mostraremos una serie de ubicaciones que aparecen en la poesía en español, con especial énfasis en la peninsular. A continuación, realizaremos un estudio de los tres casos que dan título al trabajo: los espacios de **Sounión**, **Citerea** e **Ítaca** en la poesía española. Así, analizaremos la presencia del cabo Sounión en la obra de **Luis García Montero** y **Carlos Alcorta** (a partir de unos versos de **Lord Byron**), la de Citerea en la obra de **Jaime Gil de Biedma**, **Guillermo Carnero** y **José María Álvarez** (a partir el poema de **Charles Baudelaire Un viaje a Citerea**) e Ítaca en la obra de **Francisca Aguirre** (en la senda de los versos de **Constantino Cavafis** en su conocido **Ítaca**). Además de rastrear las referencias intertextuales, indagaremos en otros aspectos que han hecho de estas tres ubicaciones parte de la geografía poética española.



2. Marco teórico

A continuación, pasamos a desarrollar nuestro trabajo a partir del marco teórico que vamos a manejar. En primer lugar, partimos del **género lírico** para pasar al concepto de **intertextualidad** y, después, a los **tópicos literarios** en la retórica clásica. Concluiremos con el estudio del concepto de geografía literaria y su profundización en la poesía clásica, lo cual nos permitirá señalar qué entendemos por **geografía literaria poética**.

2.1. Género lírico

Dado que el objetivo de este trabajo se centra en determinar si los espacios identificados que aparecen en una serie de poemas de autores españoles forman parte de la geografía poética española, debemos acotar, en primer lugar, qué entendemos por género lírico. Algunos autores (**Marchese y Forradellas**, 1986: 185) señalan que ya **Aristóteles** planteó la distinción en tres géneros, épico, lírico y dramático que, de modo general («acaso con la inclusión moderna de la narración» a partir de la épica), se mantiene hoy en día. Además, indican que

la lírica es la forma poética en la que se expresa el sentimiento personal del autor, que se sitúa en el centro de discurso

(244)

Sin profundizar en la definición y para el propósito de este trabajo, nosotros entenderemos género lírico y poesía como sinónimos.

La profesora **Isabel Paraíso** (2000: 22) entiende que

la poesía es un sentimiento de elevación, que nos demuestra lo contemplado bajo una luz de trascendencia, de ensueño o de eternidad. Este sentimiento de sublimidad es suscitado en nosotros por la naturaleza, por ciertas personas o seres, por ciertas ideas o comportamientos, etc. Y se expresa no solo por medio de la palabra, sino también por medio de las demás artes —en particular la música—.

Octavio Paz (1987: 14), en su conocido estudio de **Los hijos del limo**, apunta que:

Un poema es un objeto hecho del lenguaje, los ritmos, las creencias y las obsesiones de este o aquel poeta y de esta o aquella sociedad. Es el producto de una historia y de una sociedad, pero su manera de ser histórica es contradictoria. El poema es una máquina que produce, incluso sin que el poeta se lo proponga, anti-historia. La operación poética consiste en una inversión y conversión del fluir temporal; el poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura.

Por otro lado, **Rosa Navarro** (1998: 16) señala que

desde sus orígenes, en nuestra cultura, la lírica ha sido la expresión del yo,

pues su objeto

es el propio sujeto. Es un cantar o un decir de sí desde sí, sin que ello signifique que el yo lírico sea real.

Asimismo, nos recuerda que **Cohen** (1982: 68) afirma que

el poeta tiene como único fin construir un mundo desespacializado y destemporalizado, en que todo se dé como totalidad consumada: la cosa, sin exterior, y el acontecimiento, sin antes ni después.

Se refiere a un mundo sin espacio ni tiempo puesto que la «totalidad» está «consumada», lo cual no quiere decir que no se pueda insertar en un lugar o en un tiempo preciso.

Por su parte, el poeta y profesor **Luis García Montero** (2004: 30) señala que

La poesía, la literatura en general, es ese espacio en el que son las palabras las que pasan a los hechos, porque no se puede distinguir entre las palabras y los hechos. El paso de las palabras a los hechos supone ante todo un pacto. La poesía, como cualquier obra de ficción, es un pacto, un perfilado ámbito de coincidencia entre un autor y un lector.

A propósito de este pacto, García Montero apunta al final de su poema **Espejo, dime** que la poesía es

dos soledades juntas
y una verdad que ordena tu vida con mi vida,

enmarcando la estrecha relación entre lector y poeta, pues uno no existe sin aquel y aquel sale, en la lectura, al encuentro del uno.

Navarro (40) nos recuerda que

La esencia del poema nace y acaba en él. La intensidad que lo caracteriza, y no solo todas las palabras están interrelacionadas formando una unidad, sino que llevan en sí un peso específico superior al que tendrían si pertenecieran a otro tipo de textos.

¿Podríamos decir que apunta a que la poesía es un decir más completo que otro tipo de textos? Además, y de suma importancia para nuestro propósito, señala (103) a

Otros muchos elementos enriquecerán el código literario de la poesía amorosa de la Edad Media

entre los que destaca

La geografía literaria: desde la fría Scitia a la calurosa Libia, que tiene ponzoñosas serpientes. Híbla, con sus flores y su miel, Paros con su mármol. El Tíber y el Tajo con sus arenas de oro, como el río Pactolo, donde se bañó Midas. El Etna, volcán que lleva en el pecho enamorado, o el Nilo, que vierte con sus lágrimas.

Es decir, plantea el concepto de **geografía literaria, que muestra lugares que enriquecen la poesía al situarla en una serie de espacios, unos concretos, otros más genéricos, que ayudan a la transmisión del mensaje del vate. Estos lugares se marcan con indicadores que entendemos como deícticos.**

Acerca de estos deícticos, **Luján Atienza**, en su manual sobre **Cómo se comenta un poema**, señala que (2007: 248)

no se ha investigado mucho sobre la deixis de tiempo y lugar en el poema y sus implicaciones pragmáticas

por haber sido tema de estudio de la morfosintaxis. Por lo tanto, recomienda que se profundice. De este modo, y dado que el poema existe descontextualizado,

tiene la posibilidad de jugar con esos deícticos, de convertirlos (...) en símbolos de un estado o situación,

como, por ejemplo, la contraposición entre el 'ayer' y el 'hoy'; o entre el 'aquí' y 'allí':
el

allá lejos;

donde habite el olvido,

de **Luis Cernuda** no es un lugar concreto, sino el reverso del 'aquí' desgraciado. Por otro lado, resulta interesante recordar que Cernuda parte de los versos de **Garcilaso de la Vega** para su obra **Donde habite el olvido**, lo cual se podría estudiar como una cita más o menos directa, intertextual.

Luján Atienza (259) presenta la noción de intertextualidad o cita como

alusiones directas y puntuales a un texto ajeno y sus efectos en el texto receptor.

En un sentido amplio, la intertextualidad

ocupa todo el campo de la tradición literaria y sus diversas manifestaciones se han podido ver en los distintos niveles: repeticiones de temas, motivos, formas literarias, géneros, figuras, etc.

Podríamos añadir que también los espacios, los lugares que aparecen en las obras literarias podrían resultar algunas de las manifestaciones a las que alude **Luján Atienza**.

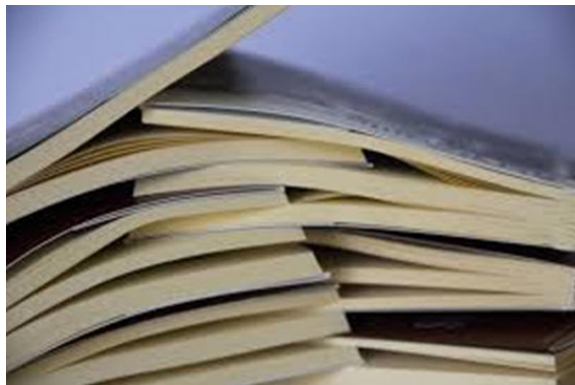
2.2. Intertextualidad

Hilario Silva (2008a) señala que

la noción de diálogo intertextual supone aceptar que cada obra surge, en connivencia con la inexcusable labor creativa del autor, de la confluencia que sobre la misma ejercen múltiples elementos exteriores, al tiempo que ella misma participa en la creación de esa infinita red textual de la que se nutre.

Lo anterior no niega la autoría de cualquier tipo de texto, puesto que los autores mantienen la posibilidad de ser originales y autónomos, como señala el dramaturgo inglés del siglo XVII **Philip Massinger**²:

Una de las más eficaces pruebas [sobre mérito poético] es el modo como el poeta toma prestado. Los poetas en agraz imitan; los maduros roban; los malos estropean aquello de lo que se apropian, y los buenos lo convierten en algo mejor, al menos, diferente. El buen poeta amalgama lo hurtado con una homogénea sensibilidad, única, totalmente distinta de su fuente.



Intertextualidad.

Por ejemplo, el tratamiento del mito clásico de Apolo y Dafne tiene su correspondencia literaria en poemas que van desde la versión renacentista de

Garcilaso de Vega

A Dafne ya los brazos le crecían...

pasando por la barroca de **Francisco de Quevedo**

Tras vos un Alquimista va corriendo...

hasta llegar a la de **Francisco Brines**

Palabras a un laurel...

Sin embargo, como bien nos recuerda **Gutiérrez Ordóñez** (2000: 58) al hacerse eco de **Fernando Herrera** en sus **Anotaciones**, «se trata de una historia literaria, una historia de ficción» que ya «fue contada por **Ovidio** en las **Metamorfosis** (Libro I, Fábula X)». Del mismo modo, **Petrarca** explota el paralelismo entre Dafne y el laurel en

el juego fónico del nombre de la amada con el *lauro* y con la asociación del signo *aura* con el artículo

en los sonetos CXXVII y CCXLVI. **Gutiérrez Ordóñez** (59) ilustra su argumentación con la miniatura de un códice del siglo XV conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid; el título no deja lugar a dudas: **Mientras un trovador canta, Petrarca escribe junto a un laurel, de cuyo tallo emerge la efigie de Laura**.

En definitiva, nos encontramos ante el **concepto de intertextualidad**. Sin embargo, dado que la

teoría de la intertextualidad –tal como está planteada en los escritos de **M. Bajtín** bajo el término de **dialogismo**– ha experimentado algunas modificaciones,

(Gutiérrez Estupiñán, 1994)³

queremos presentarla, siquiera someramente; aunque

parece generalmente aceptada la equivalencia entre *dialogismo* e *intertextualidad*.

No obstante, **Gutiérrez Estupiñán** recuerda que ya la

retórica clásica designa el discurso citado con el término *oratio*; en Horacio y la poética neoclásica aparece como *imitatio*. La literatura comparada utiliza el término *Quellenforschung* (influencia).

Si **Bajtín** (1986: 259) habla

de la orientación de una obra literaria hacia el discurso ajeno,

Roland Barthes (2003: 343) apunta que

el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.

En cambio, **Julia Kristeva** (1978: 190) señala que

todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble

y

la concibe [la intertextualidad] como el campo de transposición de diversos sistemas significantes, y el concepto de texto como espacio en el cual se cruzan y se entrecruzan múltiples enunciados tomados de otros textos no están reñidos con el concepto de transtextualidad.

Genette (1990: 9-10) entiende esta como

todo aquello que pone a un texto en relación manifiesta o secreta con otros textos.

Gutiérrez Ordóñez (47) define la **transtextualidad** como una de las dos dimensiones de la polifonía enunciativa. Así, transtextualidad es

una remisión, una cita oculta, un recordatorio más o menos explícito a textos literarios precedentes. Esta referencia suele ser importante para captar algunos detalles o incluso para llegar a una comprensión global y perfecta del texto literario. Por eso se dice que hay polifonía, porque en la literalidad del texto actual sigue hablando de alguna manera el texto primitivo.

De este modo, al hablar de relación intertextual, hemos de aceptar que

el texto se configura también como práctica de lectura a partir del modo en que posibilita el acceso a ese mundo de relaciones, de referencias, de conexiones del que inevitablemente participa

(Hilario Silva, 2008a)

Si buscamos la definición del [Centro Virtual Cervantes](#), **intertextualidad** es

la relación que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos (orales o escritos), ya sean contemporáneos o históricos; el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso.

De este modo, según **Macedo** (2008),

una de las condiciones para que la intertextualidad pueda existir plenamente se produce en el acervo cultural y literario de los receptores; son estos lo que, en realidad, tendrían que identificar las referencias a ciertos textos previos.

Así, en

la época actual, que **Lipovetsky**, en **La era del vacío**, denomina como sociedad de autoservicio o de información (2007: 17-21), puede ofrecer, de manera inmediata y virtual, la relación entre todas las disciplinas que intervienen en un tema de estudio a través del buscador de imágenes o de palabras clave.

Esta idea de **Lipovetsky** se ha visto aun más extendida con la popularización de los dispositivos electrónicos móviles, tabletas o teléfonos inteligentes.

En cuanto a la influencia que tienen las diferentes artes, según **Macedo** (2008), puede estudiarse a partir de referencias culturales:

Las palabras que derivaron de los relatos de la mitología griega encuentran una fuente importante de expresión en la literatura y en la pintura,

y pone como ejemplos, en las letras, a **Homero, Hesíodo, Virgilio y Ovidio** mientras que, en pintura, las referencias son numerosas: **Saturno devorando a uno de sus hijos**, de **Goya**, **La fragua de Vulcano** y **Los borrachos**, de **Velázquez** o **Narciso** de **Caravaggio**. Se pueden añadir, asimismo, otros ejemplos entre diferentes artes: por ejemplo, el cuadro **Guitarra**, de **Juan Gris**, y su correspondencia con el poema **Cuadro**, de **Gerardo Diego**, o la canción **Maradona**, de **Andrés Calamaro** y el poema de Quevedo **Érase un hombre a una nariz pegado**, donde la intertextualidad aparece en el comienzo de la canción de Calamaro:

**Maradona no es una persona cualquiera,
es un hombre que vive pegado a una pelota de cuero,**

que vinculamos con el comienzo del poema citado.

Además, en el género lírico, según **Pego** (2003: 29),

puede observarse que la comprensión del poema se enriquece no solo con la localización de fuentes y préstamo lingüísticos, sino también con el descubrimiento de las relaciones métricas y genéricas entre el *hipertexto* y sus posibles *hipotextos*

entendiendo como hipotexto el texto que influye en otro texto (el hipertexto).

Por lo tanto, según **Alicia Durañona et alli** (2006: 10):

Todo acto creador es fruto de la historia de la cultura y de las múltiples creaciones que le han precedido. Todo texto remite, en distinto grado y forma, a otros textos, pues sobre él se proyectan, de forma más o menos explícita, las lecturas realizadas no solo por aquel que lo escribe, sino también por quienes lo leen. (...) Toda realización textual ha de entenderse como un espacio polifónico, abierto, en el que pueden cruzarse argumentos, estructuras, temas o personajes... para dar lugar a una realidad en alguna medida dependiente de ello y en alguna medida diferente.

La intertextualidad se ha analizado no solo dentro de cada una de las diferentes artes, sino que además se ha estudiado entre unas artes y las otras, como vimos en la ilustración que señalaban **Gutiérrez Ordóñez** (59), **Macedo** u otros autores. Por

ejemplo, **Alicia Durañona et alii** (2006: 11), cuando plantean el caso de la **estatua de la Victoria de Samotracia** (y su ubicación en el Museo del Louvre) y un poema de **M.ª Victoria Reyzábal**. Las mismas autoras, por cierto, se han preocupado de la necesidad de enseñar a los alumnos el concepto de la intertextualidad (11). Así, debemos destacar que los trabajos sobre intertextualidad han saltado al campo de la didáctica de la literatura, con numerosos estudios acerca de su enseñanza⁴. Una línea de investigación es la enseñanza, que se encuentra muy relacionada con **El chico de la última fila**, obra de teatro de **Juan Mayorga** (2006), que el cineasta francés **François Ozon** (2012) llevó a la pantalla grande con **En la casa**, que se trata de una obra en la que la intertextualidad aparece constantemente⁵.



2.3. El espacio como tópico literario en la retórica clásica

Anteriormente señalamos que el discurso citado se entendió, hasta cierto punto, «como *oratio*; en Horacio y en la poética neoclásica aparece como *imitatio*» (**Gutiérrez Estupiñán**). Lo cual nos lleva a introducir el concepto de **tópico** que, a su vez, se encuentra dentro de la retórica clásica.

La retórica clásica ha sido y es «el punto de partida» de numerosos estudios en lingüística (**López Eire**, 1997: 9). En el siglo IV a. C.,

brotó la retórica acompañando al proceso del derrocamiento de la tiranía

y, a la caída de esta,

sobrevino la democracia, y con ella se constituyeron tribunales populares ante los cuales los antiguos terratenientes que se habían visto desposeídos de sus tierras (...) podían intentar recuperarlas pleiteando

(13-14).

Entonces, para defender bien la causa del litigio, Córax y luego Tisias, con su manual **Tékne**, sentaron las bases de una nueva ciencia: la retórica. Esta ciencia se dividió en dos: la que «vivía en la escuela», en el caso de la retórica helenística, y la que «vivía en el ágora, al aire libre», en el caso de la retórica clásica, para pasar a ser parte de la instrucción de los niños griegos, según nos recuerda **López Eire** (27). Así se fue sistematizando un saber cuya influencia ha llegado hasta las aulas de nuestros días.

Azaústre y Casas (1997: 10) apuntan que «el método de aprendizaje» de la retórica

implica tres procesos complementarios: el estudio de los preceptos, la imitación de modelos y la praxis personal.

Así,

la retórica se organiza como un complejo sistema de reglas y recursos que actúan en distintos niveles en la construcción de un texto.

(11)

En la elaboración de dicho discurso se debe

atender a cinco dimensiones complementarias: *inventio*, *elocutio* y *dispositio* [que] conforman el discurso en cuanto a estructura verbal, mientras que *memoria* y *actio* configuran su puesta en escena.

(23)

En cuanto a la *Inventio* (23), tiene como

finalidad establecer los contenidos del discurso

y

versa sobre un determinado tema o asunto que, en su interior, está constituido por una serie de contenidos o ideas específicas.

Esta *inventio* supone un «hallazgo», puesto que el orador

pretende seleccionar en un catálogo perfectamente tipificado los pensamientos más adecuado para exponer su tesis.

Así, busca en la memoria,

que es concebida como un conjunto dividido en *topoi* o *loci* ('tópicos' o 'lugares') en donde se encuentran las ideas susceptibles de aplicación.

Entonces, el lugar retórico es (23)

una casilla perfectamente ordenada en un sistema de contenidos aplicables al discurso

y

el conocimiento de esa red (...) permitirá al orador encontrar la idea más apropiada

a cada apartado de su texto, definiendo el tema de cada discurso.

Luján Atienza (2007: 51-52) indica que

Otra de las maneras de determinar el tema es acudir al repertorio de motivos que la tradición ha consagrado. Aunque el tema no siempre coincida exactamente con uno de los motivos, estos pueden servirnos de orientación, al tratarse de contenidos de carácter universal, aplicables a todo tiempo y lugar.

De este modo, estos motivos, que se denominan 'tópicos',

forman un conjunto reconocible y bastante cerrado, son fácilmente identificables, están codificados por una tradición y aparecen a lo largo de toda la historia de la poesía o caracterizan un periodo completo.

Además, estos tópicos suelen presentar un carácter cerrado y, por otro lado,

el conocimiento de estos tópicos es fundamental para el análisis de la poesía renacentista y barroca, aunque la lírica contemporánea los usa de maneras más solapada, tratando de descubrir nuevas lecturas de la tradición.

Marchese y Forradellas (2009: 407) apuntan que el

topos es un motivo o la configuración estable de varios motivos que son usados con cierta frecuencia por los escritores y, sobre todo, por los oradores que necesitan 'materiales' genéricos, de hallazgo fácil. El *topos* es un 'lugar común': Primero, ¿por qué lugar? Porque, dice **Aristóteles**, para acordarse de las cosas basta reconocer el lugar en que se hallan (**el lugar es, pues, un elemento de asociación de ideas, de un condicionamiento**, de un adiestramiento, de una mnemónica); los lugares no son, pues, los argumentos en sí mismos, sino los compartimentos en que estos están colocados

(el destacado es nuestro). No obstante, **Azaústre y Casas** (24) señalan que

fuera del ámbito técnico de la retórica, se entiende hoy por tópico una idea de uso frecuente, un cliché empleado por los hablantes en la conversación ordinaria.

En el sistema de la retórica, el concepto de *tópico* o *lugar* (*topoi* o *locus*) es, según **Azaústre y Casas** (24) «más preciso y exige deslindar dos niveles» para comprenderlos: el sistema oratorio de los *loci* y, de otro lado, los tópicos tradicionales. El primero se refiere al «sistema y criterios que organizan los compartimentos de las ideas» y el segundo a «algunas de las más importantes de estas». Sin embargo, Azaústre y Casas (25) se reservan

las etiquetas de locus, lugar o tópico para designar a un conjunto de ideas (como, p. ej., el espacio) y hablaremos de locus, lugar o tópico tradicional para aludir a una idea específica consagrada por el uso retórico.

Portolés (2007: 238-239) nos recuerda las tres principales características de los tópicos,

por haberse generalizado en los estudios sobre la argumentación:

1. Están compartidos por una colectividad (...)
2. El *topos* era un principio general (...) que se puede convocar en situaciones similares.
3. Es gradual.

En cuanto al sistema de oratoria de los *loci*, **Azaústre y Casas** (25-34) mencionan los lugares de persona (*loci a persona*), como el nombre, el nacimiento, la naturaleza o el modo de vida, mientras que de **los lugares de cosa (*loci a re*) señalan, entre otros, la causa, el modo, la inducción o deducción o el espacio. En este último apartado, el espacio, se apunta que el robo se puede convertir en un sacrilegio si se comete en un lugar sagrado. Así, por ejemplo, la afrenta y vejaciones a las hijas del Cid por los infantes de Carrión se ven agravadas por tener lugar en el robledal de Corpes, lugar apartado y solitario en el que no podían pedir ayuda.**

Por lo que se refiere a los tópicos tradicionales, **Azaústre y Casas** se refieren a tópicos tradicionales de persona, entre los que señalan la *humilitas auctorial*, el hombre como pequeño mundo o el elogio personal (31-47), o los tópicos tradicionales de cosa, fundamentalmente sobre la creación literaria (48-59), tópicos de tiempo, de circunstancias o de comparación (62-69).

En lo que respecta a los tópicos tradicionales de lugar, **Azaústre y Casas** (59-62) apuntan que

el sistema de los *loci* ofrece al orador o escritor un abanico de posibilidades a la hora de abordar el tratamiento del lugar donde ha sucedido el hecho (*loci a loco*).

Así, la tradición ha mantenido una serie de tópicos espaciales como el *Locus amoenus*, el *Locus eremus*, *La invocación de la naturaleza* y el *Beatus ille*. Por ejemplo, el *locus amoenus* aparece en varios poemas de **Garcilaso de la Vega**⁶, el *locus eremus* en el poema **Insomnio**⁷ que abre **Hijos de la Ira**, de **Dámaso Alonso** (1944), mientras que el *beatus ille* aparece en numerosos poemas de **fray Luis de León**⁸.

Podríamos añadir la **topografía**, que **García Barrientos** (2007: 72) define como «una descripción de lugares» y aporta el ya presentado ejemplo garcilasiano de la **Égloga III**:

Cerca del Tajo, en soledad amena,
de verdes sauces hay una espesura
toda de hiedra revestida y llena,
que por el tronco va hasta el altura
y así la teje arriba y encadena.

Así, en parte gracias a la topografía y a la identificación del espacio, **Alvar, Mainer y Navarro** (1997: 187) apuntan que las ocho serranillas presentes en el **Libro de Buen Amor**, de **Juan Ruiz, arcipreste de Hita**,

constituyen, sin duda, el núcleo más logrado dentro del conjunto: como es habitual en el género, el poeta presenta un encuentro suyo con una serrana, siempre en

parajes perfectamente identificados, para que cualquier oyente sea capaz de situar la acción (que no tiene que ser verídica).



2.4. Concepto de geografía literaria

Por otro lado, queremos partir de la noción de geografía literaria, para, más adelante, presentar el concepto de geografía poética. Así, nos apoyamos en **Rivera** (2016: 1091):

El paisaje geográfico es generalmente terrestre y humano, aunque en la noción de paisaje sobresalga para nosotros la perspectiva artística, descriptiva.

Dado que parte de la idea de la Geografía como ciencia, sigue presentándola como la rama del estudio que

trata de la descripción de la tierra, con concepto vinculado inmediato en la noción de territorio o paisaje.

El paisaje ha sido visto de una forma que ha tendido a la normalización. Así, **Rivera** (1091) nos recuerda que el paisaje presenta muchas versiones, de ahí que se hable de:

la multiplicidad de paisajes, su normativización histórica desde el *locus amoenus* clásico hasta el sentido de soledad o melancolía del contemplador romántico, para llegar a una complejidad contemporánea.

Esta idea tuvo como antecedente a **Claudio Guillén** (1992: 77-102), un investigador muy relevante, pues apuntó que

no tendríamos paisaje si el hombre no se retirase definitivamente de él, si su protagonismo no cesara de ser visible, si no se privilegiase esa clase tan radical de otredad que en ciertas épocas se ha llamado, con mayúscula, la Naturaleza.

Además, **Rivera** (1091-1092) nos indica que

Desde la perspectiva del comparatismo ha surgido la noción de crono paisaje (...) vinculada a lo noción de cronotopo de Mijail Bajtín y a la critique en voyage como género,

relacionando el «crono paisaje» y la crítica de viajes. Así, **Domínguez** (2007: 1009) entiende la noción de viaje

como medio de comprobar o grao de adecuación na representación literaria das paisasaxes ou a influencia destes na literatura.

Es decir, el viaje puede configurarse como la representación de los paisajes o bien la influencia de estos en la misma literatura. Estos paisajes podrían ser los espacios de lugares reales o imaginarios.

Respecto a los **imaginarios**, **Rivera** (1098) nos recuerda que

Alrededor de los lugares imaginarios se describe un espacio cuya concreción viene determinada por recursos geográficos posibles: nos gustará leer los paisajes que Lancelot y sus compañeros recorren a la búsqueda del Santo Grial, los senderos, montañas, llanos, ríos, arboledas que forman un espacio narrativo que siempre está basado en la realidad próxima del escritor y en procedimientos descriptivos como el medieval *locus amoenus*.

Sin embargo,

La geografía imaginaria está sustentada sobre una geografía real,

según señala **Rivera** (1098):

A veces, la geografía real provoca un impulso literario de dimensiones insospechadas a lo largo de la historia esencial de la literatura y la cultura. Estoy pensando en esa región del Peloponeso que se llama Arcadia. Y a continuación puedo pensar en las *Bucólicas* de Virgilio y en aquel mundo pastoril que inicia el mito idílico de los pastores en una sociedad agreste y perfecta. Y luego en Sannazaro, en su recuperación renacentista, o en Garcilaso, o en el Cervantes de *La Galatea* o en el de *El coloquio de los perros*, o en Lope y su *Arcadia*, o en la Academia romana fundada en 1690 que recorre todo el siglo XVIII, o el Guercino o en Nicolás Poussin que pintaron los pastores con el lema «Et in Arcadia ego», con imagen contrapuesta de la muerte. Una multiplicidad de referencias nos llenaría tanto una narración geográfica originaria como una construcción imaginaria que recorre, con el mito arcádico, una creación continua.

Es decir, algunos lugares reales, como es el caso de la Arcadia real, han dejado su huella literaria en las obras de autores como **Virgilio, Sannazaro, Garcilaso, Cervantes o Lope**, pero también en la obra pictórica de artistas como el Guercino o Poussin. **Por lo tanto, un espacio real ha traspasado, por así decirlo, las fronteras dicha realidad para sustentar una tradición literaria en el mundo occidental: el mito de la Arcadia y la novela pastoril, vinculados al tópico del *locus amoenus*.**

Así, ha pasado de un autor latino a escritores españoles de Renacimiento o Barroco y, de ahí, ha pervivido en diferentes autores a lo largo de nuestra literatura. Así, recordamos desde el hiriente **A la Arcadia** de **Luis de Góngora**

Por tu vida, Lopillo, que me borres
las diez y nueve torres del escudo,
porque, aunque todas son de viento, dudo

que tengas viento para tantas torres,

por el que Góngora mandaba a la Arcadia a **Lope**, pasando por el poema **Rosa de Melancolía**, de **Ramón M.^a del Valle-Inclán**

Me daba Epicuro sus ánforas llenas,
un fauno me daba su agreste alegría,
un pastor de Arcadia, miel de sus colmenas,

de claras resonancias modernistas.

Rivera (1098-1099) se refiere, asimismo, a las **geografías míticas**,

las que se han construido en relatos vinculados tantas veces a la religión y otras tantas a la tradición épica. **El mundo clásico es un modelo de cristalización en geografías míticas, que generaron debates e indagaciones posteriores sobre su existencia real.** El mundo hebreo generará geografías míticas sobre todo en el Antiguo Testamento.

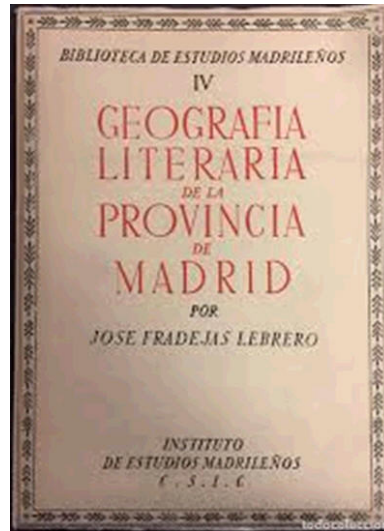
De las ideas anteriores, debemos destacar que el mundo clásico ha facilitado la creación de «geografías míticas», pero, además, que un espacio real del mundo clásico haya traspasado fronteras hasta llegar a nuestra época.

Valle Buenestado (2015: 1262) nos recuerda que

Desde mediados del siglo XX asistimos al nacimiento de nuevas perspectivas para el estudio de las conexiones entre Literatura y Geografía. El punto de partida puede situarse en 1947, cuando J.K. Wright publicó su libro *Terrae incognitae: the place of imagination in geography*, en el cual invita a realizar un esfuerzo por buscar nuevas vías de conocimiento geográfico, nuevos caminos, que incluyen la creación novelística, y la misma poesía.

Wright planteaba que los rincones recónditos de las sociedades actuales no eran territorios por descubrir, sino que la verdadera *terra ignota* serían las ideas mismas sobre el espacio, sobre el territorio, de ahí que uno de los retos de la geografía sería la profundización en esos mundos interiores.

A partir del siglo XX, **Vilagrasa** (1988: 274) señala la **riqueza geográfica de muchas novelas así como las relaciones geográficas entre las novelas, el lugar en que sitúa y los personajes, pues el lugar en el que se sitúan estas obras es clave en la configuración del tiempo y el espacio narrativo. De ahí que afirme la existencia de Geografías literaria, entendidas como las creaciones en las que lo geográfico es fruto de la propia narración.**



Libro publicado por el Instituto de Estudios Madrileños en 1992.

De esta manera, resulta relevante para nuestro propósito de mostrar algunos espacios como relevantes para la poesía española. A partir de algunos modelos de «geografías literarias» tomados de la narrativa española contemporánea, **Valle Buenestado** (1262) propone algunos ejemplos tomados de la narrativa contemporánea española:

Delibes, Berenguer, Llamazares, Pla, Goytisolo, Benet, Grande, Muñoz Molina, Mateo Díez, Caballero Bonald, etc. son autores de obras de gran contenido geográfico, auténticas geografías literarias. Tienen un claro referente espacial, nos muestran paisajes, tiempo y gentes, territorios vividos y sentidos, con el añadido del recuerdo y la nostalgia hacia los desaparecidos.

En definitiva, estamos de acuerdo con **Valle Buenestado** (1268) en que

La Literatura puede ser una extraordinaria fuente de conocimiento geográfico, el cual, siendo ajeno a los propósitos narrativos del autor, puede conformar auténticas Literaturas geográficas.

De este modo, entendemos que **la literatura ayuda a conocer los espacios, la geografía, conformando Literaturas geográficas**. Estas literaturas geográficas **se ven enriquecidas, si se nos permite la expresión, gracias al uso de algunos espacios, lugares que dotan al texto de más significación gracias a las implicaciones que ofrecen los lugares geográficos**.

Lo anterior cobra especial relevancia en el tomo de *Geografías de lo imaginario* (**Lindón y Hiernaux**, 2012) del cual **Valle Buenestado** (1262) apunta que

bajo cuyas perspectivas el texto literario puede convertirse en una imagen, en un significante geográfico de primer orden.

Por otro lado, **Berdoulay** (2012: 49) señala, en el manual de **Lindón y Hiernaux**, que

bajo el impulso del movimiento humanista en ciencias humanas, la geografía ha mostrado interés en torno a qué significa analizar la subjetividad para entender mejor los lazos que se tejen entre el ser humano y la tierra.

Este impulso ha facilitado que se hayan llevado a cabo numerosos estudios sobre la percepción del espacio, las actitudes hacia el mismo o acerca de las representaciones que las personas que habitan un lugar hacen sobre el mismo.

Berdoulay (50) señala que sujeto y espacio interactúan entre ellos y, recíprocamente, se ven transformados por ellos, de ahí que

aparecen así inextricablemente ligados; se instituyen mutuamente.

Además,

el sujeto se construye a sí mismo (...), contribuyendo así a redefinir el lugar en el cual se inserta.

Por lo que concluye que

el sujeto geográfico expresa narrativamente su identidad y sus cambios así como los lugares que la acompañan.

Entonces, siempre siguiendo a Berdoulay (50), se puede plantear que:

El imaginario constituye un material a partir del cual se elaboran los relatos que sirven para sustentar recíprocamente a los sujetos y los lugares. En otros términos, la co-construcción del sujeto y del lugar pasa por la mediación de imaginarios geográficos. Estos descansan en imágenes relacionadas con la materialidad perceptible en los paisajes.

Por lo tanto, **Berdoulay** entiende que hay «imaginarios» que están relacionados con los lugares, bien paisajes o territorios vinculados a imaginarios sociales o políticos.

De otro lado, **Berdoulay** (57-58) entiende que el relato es una forma dominante del discurso. Para ello se vale de diferentes lenguajes, pero

ante todo se alimenta de numerosos procedimientos retóricos (...), en particular la metáfora y la metonimia.

La metáfora

juega sobre las similitudes para hacer ver el asunto de manera diferente, de una forma radicalmente nueva, (...) permite expresar un sentido nuevo que lo que se le quiere conferir a un espacio.

Es decir, la metáfora conforma una nueva forma de ver las ubicaciones al introducir

el espacio en la identidad de los sujetos y de los lugares.

En cambio, la metonimia

interviene al seleccionar ciertos atributos de la realidad, que destaca como algo central, e incluso utilizados únicamente para designar el conjunto de esta realidad.

Concluye **Berdoulay** (62) que

la mediación del imaginario le permite al sujeto y al lugar construirse dentro las relaciones complejas que se tejen entre el ser humano y su medio

porque

el sujeto y el lugar se co-construyen.

Es decir, la relación entre el espacio y el sujeto es tan fuerte que uno influye al otro y viceversa, contribuyendo a la construcción de uno y otro respectivamente.

Finalmente, nos apoyamos en **Maciel** (2009: 32-34), que presenta una aproximación cultural a cómo se concibe el paisaje, bien como una visión subjetiva, bien como una realidad concreta. Parte de que el paisaje es un proceso discursivo, concreto y perceptible por los sentidos. Para apoyar su tesis de la metonimia paisajística a partir de una geográfica concreta, se vale de varios ejemplos de cómo son percibidos una serie de espacios de la semiárida provincia brasileña de Pernambuco por parte de sus habitantes.

Por ejemplo, **Maciel** (41) apunta que muchos de estos vecinos aún conciben esta zona del Sertão (**Sertón** en español) como un lugar salvaje o semidomesticado, árido o vacío así como aislado por las grandes distancias, de ahí que la metonimia resultante sea que se trata de una «frontera ainda em conquista», una frontera que todavía está en fase de conquista, a similitud de lo que era el «lejano Oeste» en Estados Unidos en la etapa de formación de dicho país.



2.5. Los espacios de la Grecia clásica en los estudios de la poesía griega clásica

Sin embargo, los estudios de la intertextualidad y de la geografía literaria no dan cuenta de las relaciones entre los espacios de unos textos y otros. Así, partimos de la presentación de una antología de poesía griega compilada por **Aurora Luque** (2015), **Aquel vivir del mar. El mar en la poesía griega** (de cuya traducción se encarga la propia editora, también poeta). Luque apunta (13) que

la Europa mítica como la Europa histórica comienzan en el mar de los griegos

y

El humanismo europeo echa sus raíces en esta conciencia de las posibilidades de grandeza.

(14)⁹

Luque (245-246) nos recuerda que:

Hasta bien avanzado el siglo XX, los estudios de humanidades han favorecido al tiempo como tropo frente al espacio, quizá por la influyente idea de Lessing según la cual la literatura es un arte temporal. Desde Foucault se atiende al espacio como un constructor social fundamental para entender la identidad de un grupo, la vida pública, las estructuras de poder y las interacciones entre el ser humano y su entorno (Heirman, p. 13). El espacio se ha convertido en un *hot topic* en los estudios literarios, incluidos los de literatura griega antigua.

En el estudio preliminar a su antología, Luque (14-15) señala que

La poesía de los griegos puede explorarse como un manual de geografía en el que predominan las superficies líquidas, como un atlas delicioso, como un repertorio de topografías fantásticas.

Tanto el mar, con sus fondos, como las islas y el litoral forman parte de la poesía griega en sus diferentes etapas y subgéneros líricos.

Así, **Luque** señala (15) que

La imaginaria de la isla es copiosísima en la poesía griega. Todas las islas son diferentes y, a la vez, flexibles y receptivas a préstamos y desembarcos. (...) Literariamente son espacios enriquecidos y a la vez enigmáticamente singulares.

En cambio, los litorales (17)

son lugares de esperanza, de encuentro y de intercambio para los mortales y los héroes. (...) Las costas de islas y tierra firme se hallan punteadas de templos.

Anteriormente hemos citado a **Luque** cuando, a su vez, se refería a las palabras del investigador **Heirman** sobre los tres tipos de lugar que analiza al estudiar la lírica griega del período arcaico así como los diferentes valores que toman dichos lugares. Heirman (2012: 16) entiende de manera amplia el espacio:

a concept which can be approached from many different angles

en su obra **Space in Archaic Greek Lyric: city, country and sea**. De esta obra vamos a partir metodológicamente para identificar los espacios de Sounión, Citerea e Ítaca como parte de la geografía lírica española.

El primer modo por el que **Heirman** (16) se acerca al concepto de «espacio» es

to examine (temporal and) spatial *deixis*, i.e. the *hic (et nunc)* of the enunciation of archaic lyric poetry.

Así, señala (como apuntara Luján Atienza) que es necesario estudiar la *deixis* espacial y temporal de la poesía lírica del periodo arcaico. La segunda forma de aproximarse al concepto de espacio es

to focus on the cultural-historical significance of sanctuaries or places such as Salamis or Thebes mentioned in archaic lyric poems.

Apunta, entonces, a la necesidad de centrarse en el significado histórico-cultural de santuarios que aparecen en la poesía lírica arcaica, como Salamina o Tebas.

La tercera manera de **Heirman** (16) de acercarse al espacio es

to focus on the literary roles of 'types of space', such as an island or the underworld.

Esta será la forma de la se vale el investigador de la Universidad de Ámsterdam para estudiar los lugares de la lírica arcaica de Grecia: centrarse en los roles literarios de tres tipos de espacio: «city, countryside and sea», es decir, la ciudad, el campo y el mar. Para ello, Heirman (16-17) se preocupa de los papeles que toma el lugar desde la teoría de la literatura moderna en comparación con la poesía épica. Heirman desarrolla su marco teórico en tres capítulos, dedicados respectivamente a la ciudad, el campo y el mar. Este, el mar, es el apartado que nos interesa ya que vamos a investigar tres espacios marinos como las islas de Citerea e Ítaca así como el cabo Sounión.

Heirman (22) se centra en los papeles de las localizaciones que aparecen en la lírica arcaica griega y los compara con los de la épica. Así, toma como punto de partida la **Narratología** porque [y aquí se vale de las palabras de **Irene de Jong** (2007: 14)]

narratology, often called the grammar of narrative, indeed is comparable to our grammars, as it helps us to order and understand certain aspects of the texts we study.

Es decir, la Narratología sirve para estudiar algunos aspectos de los textos objeto de análisis. Heirman (23) espera que ayude a los estudiosos del espacio en otras literaturas

it may also be of use to students of space in other literatures.

En esta línea de trabajo, **Ortiz García** (2018: 122) diferencia varios estratos en el modo de análisis de la Narratología:

uno estructural o profundo, y otro formal y más superficial. El primero alude aquello que se narra (orden, secuenciación y relación de los componentes narrativos) y el

segundo a cómo se narra (...); el primero apunta a los caracteres organizativos de la narración y, el segundo, a sus rasgos semánticos.

Es decir, siguiendo las líneas de trabajo de **Heirman** y lo que apunta Ortiz García, podremos recurrir a las herramientas metodológicas de la Narratología como una forma de estudiar los componentes narrativos para estudiar la poesía siempre y cuando entendamos el espacio como uno de estos componentes.

Como apunta **Garrido Domínguez** (2007: 207),

el espacio en cuanto a componente de la estructura narrativa adquiere enorme importancia respecto de los demás elementos

y tiene tal importancia que se puede organizar

una historia de la novela fundamentada en este factor,

como hizo **Bajtín** (1986) en sus trabajos. Garrido Domínguez (208) nos recuerda que

en la tradición poética la presentación del espacio se considera una parte más de la narración

y nos remite a la Tabla VI de las **Tablas poéticas** de **Francisco Cascales** (1617), mientras que el siglo XX

el espacio volverá a cobrar actualidad en el marco de la teoría de la literaria y siempre vinculado a la cuestión del tiempo.

A partir de esta dualidad Garrido Domínguez (209) recuerda que Bajtín toma

el término metafórico de *cronotopo* convirtiéndolo en un concepto básico del arte literario,

partiendo del concepto de cronotopo como la conexión intrínseca de las relaciones temporales y espaciales que se expresa artísticamente en la literatura.

Regresando a **Heirman** (23), el investigador nos recuerda que, en la estela de un cambio en la Teoría de la Literatura, se ha ampliado el campo de estudio de la Narratología llevándolo a otros géneros que, en principio, estaban fuera de su ámbito de estudio. Lo justifica, metodológicamente, al apuntar que la narración es una práctica semióticamente antropológicamente universal que se ha utilizado para estructurar la experiencia y producir significados comunicativos. Además, Heirman (24) propone una serie de ejemplos en los que la Narratología se ha utilizado para estudiar la lírica arcaica griega y señala que la aproximación narratológica está especialmente justificada para la lírica yámbica.

De esta forma, el estudioso holandés (25-26) distingue entre los dos papeles que posee el espacio en la lírica arcaica griega:

one as setting and frame and one as symbol,

es decir, uno como marco o escenario y otro como símbolo. **Heirman** (26) **afirma que el marco o escenario aporta el telón de fondo pintoresco en el que los hechos y acciones del poema se pueden narrar**. Así, el marco puede ser muy concreto y detallado, hasta el punto en que se vuelve una descripción, o bien puede dejarse como un lugar genérico que necesitará de la imaginación del lector para concretarlo. Por ejemplo, en la poesía homérica, el espacio toma la función de marco o escenario. Heirman (27) señala, además, que Ítaca es un marco lejano cuando Odiseo se encuentra en Esqueria, y tornará en un escenario aun más lejano.

En cuanto al **espacio como un símbolo**, **Heirman** (29) **señala que está cargado semánticamente hasta el punto de que conlleva asociaciones simbólicas**. Pone como ejemplo que el campo posee asociaciones místicas y religiosas en la poesía romántica de Inglaterra o que Babilonia haya sido un lugar identificado como un lugar de perversión. Estas asociaciones simbólicas que conlleva la ubicación se pueden estandarizar como motivos literarios, según el estudioso holandés (32).

Finalmente, **Heirman** (32) afirma que el espacio es una forma simbólica en la que puede tomar el valor de una metáfora o de una personificación. Por ejemplo, a modo de personificación, propone (36) Roma como la personificación de una mujer que lleva una diadema de oro y una corona de laurel, mientras que, como metáfora, propone (35) que la vida bien podría ser considerada como una cárcel en **La pequeña Dorrit**, de **Charles Dickens**.



3. Geografía poética

Hemos atendido a diferentes definiciones de **Geografía literaria**. Así, podríamos entenderla como una serie de lugares, unos concretos, otros más genéricos que colaboran en la formación de una serie de creaciones imaginarias en las que lo geográfico es fruto de la propia narración. Los espacios, como quedó dicho, pueden ser reales o no. Este es nuestro punto de partida que, a su vez, atiende a muy diferentes marcos teóricos. Por ejemplo, partimos del concepto de intertextualidad (**Macedo**, **Gutiérrez Ordóñez** o **Hilario Silva** entre otros) por un lado, pasando por la geografía literaria (**Rivera**, **Vilagrasa** o **Valle Buenestado**) o la geografía de lo imaginario (**Berdoulay**) y de la utilización de la Narratología como una forma de analizar el espacio en una serie de poemas (**Heirman**).

De ahí que podamos definir como **geografía poética** a **una serie de espacios, unos más concretos que otros, de carácter real o imaginario, que forman un**

grupo de creaciones imaginarias en las que lo geográfico es fruto del propio poema, bien como marco, bien como símbolo. En ocasiones, pueden partir de la tradición al apoyarse en otros poemas anteriores y resultar codificados por la tradición de un determinado país o cultura¹⁰. **Estas creaciones imaginarias podrían referirse a la configuración de un imaginario en el lector del poema y las connotaciones que le puede sugerir. Asimismo, ayudan a codificar el mensaje de los poemas porque «enriquecen» el poema al presentar localizaciones reconocidas por el lector, ya que la relación entre el espacio y el poema es tan fuerte que uno influye al otro y viceversa, contribuyendo a la construcción de uno y otro respectivamente.** Por otra parte, pueden constituir recursos retóricos como una metáfora (la vida como cárcel en **La pequeña Dorrit** de **Dickens**), una personificación (Roma como una mujer que porta una diadema de oro y la corona de laurel) o una metonimia (el Sertão como una frontera aún por conquistar).



Atlas de Geografía poética.

Así, y de manera fundamental para nuestra tesis, los espacios de **Sounión**, **Citerea e Ítaca** conformarían **una serie de ubicaciones reconocidas para una serie de autores españoles que, a su vez, parten de referencias directas o indirectas (intertextualidad de forma más o menos explícita) de otros autores. Y, por lo tanto, estos lugares forman parte de la geografía poética española al quedar fijados por los autores que se han valido de los mismos.** Asimismo, constituyen una serie de recursos retóricos que varían en función de cada caso.

En primer lugar, **Sounión** es una metáfora de lo que está por venir y del pasado, de tal modo que resulta un espacio para la reflexión acerca de la vida propia, mirando hacia atrás y hacia delante, como hacen **Luis García Montero** y **Carlos Alcorta** a partir de los versos de **Lord Byron**. En segundo lugar, **Citerea** conforma una metonimia porque, a partir de la obra del pintor **Antoine Watteau** y del poeta

Charles Baudelaire, se trata de una isla en la que se han dado una serie de hechos lujuriosos, mientras que **Jaime Gil de Biedma**, **Guillermo Carnero** y **José María Álvarez** lo toman como un lugar desde el que mirar hacia atrás y lo conciben como el espacio donde, en su juventud, fueron felices y disfrutaron de los placeres que la diosa Afrodita les ofreció allí. Finalmente, **Ítaca** es una metáfora de la vida, de lo vivido y de lo aún por vivir, como hace **Francisca Aguirre** a partir de los versos de **Constantino Cavafis**.

3.1. Geografía poética en la poesía escrita en español

Antes de adentrarnos en el estudio de los espacios propuestos (Sounión, Citerea e Ítaca), pretendemos repasar algunos lugares poéticos que están íntimamente vinculados con lugares propios de España. Además, señalaremos algunas ubicaciones que no son propias de España, pero aun así han sido utilizados por poetas en español.

3.1.1. Geografía poética de España

El corpus de poetas españoles que vinculan de manera significativa sus poemas a diferentes espacios es muy amplio y viene desde los inicios de la literatura en nuestra lengua. Así, podemos partir de las primeras composiciones líricas conocidas, las anónimas jarchas, con la presencia de **Guadalajara** en

Desde el momento en que mi Cidillo viene,
¡Oh qué buenas albricias!
sale en Guadalajara
como un rayo de sol,

o bien la presencia de **Vigo** en alguna composición de **Martín Códax**, propia de las cantigas escritas en gallego:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?

Como otras ubicaciones españolas, podemos señalar las que se relacionan con el **Cantar de Mio Cid**. Por ejemplo, el **roble de Corpes**, en la provincia de Guadalajara

Entrados son los infantes al Robledo de Corpes
los montes son altos la ramas pujan con las nues,

Alcocer, en la provincia de Guadalajara, cerca del río Jalón

Pesó a los de Alcocer que pro les hacía grande
aguijó mio Cid, íbase hacia delante,

y **Valencia**, en la toma de la ciudad por parte del Cid: en este caso, presentamos un fragmento en el que aparecen varias localidades reales, vinculadas a las hazañas de Rodrigo Díaz de Vivar:

Mío Cid con esta ganancia en Alcocer está;
hizo enviar por la tienda que dejará allá.
Mucho pesa a los de Teca y a los de Terror no place,
y a los de Calatayud sabed pesando va

y

A mío Cid el Campeador contado,
dentro a Valencia le llevaban al mandado
(...) Él estaba en Valencia cuidando y guardando.

A modo de particularidad, citamos la intertextualidad entre el anónimo **Cantar de Mio Cid** con el romance de **Mocedades de Rodrigo** y las crónicas alfonsíes. Estas, a su vez, se refunden en la tradición dramática y dan lugar a la obra teatral de **Guillén de Castro** (c. 1605-1615) **Las mocedades del Cid** que, por otra parte, tanto influye en **Le Cid** del autor francés **Pierre Corneille** (1636).

Otras obras medievales que presentan ubicaciones que el público de su época conocía perfectamente son las composiciones poéticas y didácticas de **Gonzalo de Berceo**. Por ejemplo, el pueblo de Amaya aparece en **Vida de San Millán de la Cogolla**:

Harto era Castilla pequeño rincón
cuando Amaya era cabeza y Fitero mojó

mientras que Tarazona en

Tarazona li dizen, cibdad es derecha
laze entre tres regnos, de todos frontera
Aragón e Castiella, Navarra la tercera,

como se puede apreciar en algunos estudios sobre toponimia en la obra del que **Machado** apuntara como primer poeta.

A continuación, presentamos diferentes localidades, relacionadas con las serranas o serranillas. Así, destacamos **Finojosa¹¹**, en la provincia de Córdoba (en la **Serranilla VI**, de Íñigo **López de Mendoza**, conocido como el Marqués de Santillana:

Moza tan fermosa

non ví en la frontera,
 como una vaquera
 de la Finojosa)

y **Mataelpino**, en el parque de Guadarrama, al norte de Madrid, presente en la **Serranilla III** de Santillana:

(...) Allá en la vegüela
 a Mata'l Espino,
 en ese camino
 que va a loçoyuela,
 de guissa la vy
 que me fizo gana
 la fruta temprana (...)

Otros parajes vinculados a las serranillas son los del **puerto de Malangosto**, en el sur de Segovia, inserto en *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita:

Pasando yo una mañana
 el puerto de Malagosto
 asaltóme una serrana
 tan pronto asomé mi rostro (...)

La lista de los lugares en los que aparecen composiciones poéticas con pastoras o serranas es larga y solo mencionamos el caso de la **serrana de la Vera**, en la provincia de Cáceres, con varios romances.

Además, podemos destacar el caso de **Toledo** en la poesía de **Garcilaso de la Vega**, como hemos visto más arriba¹². Vinculados asimismo a Toledo, encontramos el poema **Toledo**, de **Gloria Fuertes**

Con la bufanda del río
 Toledo se abriga del frío,

como lo están los versos del poeta cubano **Gastón Baquero**:

La palabra Toledo sabe a piedra
 a memoria milenaria,
 a judío tenaz,
 a fantasma,

en su poema **Amapolas en el camino a Toledo**.

La capital de España, **Madrid**, aparece en los versos urgentes de **Rafael Alberti**:

Madrid, corazón de España,

late con pulso de fiebre.

Mientras, **Pablo Neruda** muestra

Madrid sola y solemne, julio te sorprendió con tu alegría
de panal pobre: clara era tu calle, / claro era tu sueño,

a diferencia de **Mario Benedetti**:

Madrid se ha convertido
en una calma unánime,

escenario de un amor veraniego. **Dámaso Alonso** presenta un *locus eremus* en Madrid, tras la Guerra Civil, en **Insomnio**, el poema inicial de **Hijos de la Ira**:

Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las
últimas estadísticas,

aunque también es lugar de asueto en los versos de **Nicolás Fernández de Moratín**:

Madrid, castillo famoso
que al rey moro alivia el miedo,
arde en fiestas en sus coso.

Barcelona aparece en la obra de **Jaime Gil de Biedma**, como en su conocido

Barcelona ja no es bona (o mi paseo solitario en primavera),

en la que muestra su particular visión de la ciudad condal durante los tiempos del franquismo. **Roberto Bolaño** tampoco parece concebir Barcelona como un paraíso y sí dado su punto de vista como un *flâneur* baudeleriano

Ahora paseas solitario por los muelles
de Barcelona.

Fumas un cigarrillo negro y por
un momento crees que sería bueno
que lloviese.

La ciudad castellana de **Valladolid** se asoma a poemas como este de **Francisco de Quevedo**, **No fuera tu mal [Alabanzas irónicas a Valladolid mudándose la Corte de ella]**, que comienza así:

No fuera tu mal
Valladolid opulenta
sí, que ya te deja el rey
te dejarán los poetas.

Además, aparece por partida doble¹³ en la obra de **Luis de Góngora**

Valladolid, de lágrimas sois valle,
y no quiero deciros quién las llora

o en

¿Vos sois Valladolid? ¿Vos sois el valle
de olor? ¡Oh fragantísima ironía.

Valladolid aparece como una capital sucia, un valle de lágrimas según **Góngora**

Valle de Josafat, sin que en vos hora
cuanto más día de juicio se halle

en el que los ríos de la ciudad (en especial el Esgueva) hedían y la suciedad reinaba por doquier

que en dos mulas mejores que las mías
se pasea es estiércol por la calle,

felices de que la Corte la abandone. Por otro lado, **Francisco Pino**, poeta local, enlaza Valladolid con otras dos localidades castellanas siguiendo el hilo conductor de los ríos y sus procesiones de Semana Santa:

¿Pisuerga? ¿Sequillo? ¿Duero?
Otro río pasa ardiendo
por Valladolid, Zamora,
Rioseco.

Zamora es otra ciudad castellana que aparece en varios poemas, desde **Miguel de Unamuno**, con

Zamora de Doña Urraca,
Zamora del Cid mancebo,
Zamora del rey Don Sancho,
¡ay Bellido traicionero!
(...)
Zamora dormida en brazos
corrientes del padre Duero,

pasando por **Blas de Otero**:

Puente de piedra, en Zamora,
sobre las aguas del Duero.

aguas a las que también alude **Agustín García Calvo** en

Padre Duero,
¡sálvalos de la riada!

Recordamos, además, el vanguardista inicio de **Fragmentación**, del sayagués **Justo Alejo**:

¡ZAMORA
eres
AROMAS!,

que alude al palíndromo del topónimo. No mencionamos los numerosos romances que tienen Zamora como espacio de luchas y batallas, aunque valgan estos versos sobre el cerco de Zamora:

Zamora había por nombre,
Zamora la bien cercada.

Santander aparece en la obra de Gerardo Diego, en su **Brindis** (que ofreció a su amigos de Santander antes de su marcha a Soria como profesor de literatura:

Amigos:
dentro de unos días me veré rodeado de chicos (...)
a muchas leguas de este Santander mío,

aunque la ciudad cántabra no sea más que el lugar que se dispone a abandonar en el poema y en la realidad.

Por lo que se refiere a la ciudad de **Granada**, la encontramos en la obra de **Federico García Lorca**, en su poema **Granada** y en la de **Luis García Montero** (**Granada se mira en el espejo**), más reflexivo que el poema de García Lorca. En cambio, **Sevilla** aparece en la obra de García Lorca, en **Poema de la saeta: Sevilla**, en el que relaciona la capital andaluza con la otra capital del Guadalquivir, **Córdoba**, que, por ejemplo, se encuentra en la obra de **Góngora**, como en **A Córdoba** o en **Córdoba**, de García Lorca. **Manuel Machado**, en **Andalucía**, incluso se atrevió con todas las provincias:

Cádiz, salada claridad; Granada,
agua oculta que llora.
Romana y mora, Córdoba callada.
Málaga cantaora.
Almería dorada.
Plateado Jaén. Huelva, la orilla
de las Tres Carabelas...

y Sevilla.

3.1.2. Geografía poética de fuera de España

Fuera de España, pero en la Península Ibérica, podemos mencionar **Lisboa**, que aparece en la obra de Antonio Lucas (en su poema [Lisboa](#)). Sin embargo, los poetas españoles no solo se han valido de lugares situados en Península Ibérica, sino también de espacios especialmente bien conocidos por ser escenarios de películas fácilmente identificables por cualquiera, como es el caso de **Nueva York**. Así, se encuentra en la obra de **Federico García Lorca**, en su poema [Danza de la muerte](#)

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
¡Cómo viene del África New York!,

que presenta la ciudad como un lugar inhóspito, mortal. En cambio, **Luis García Montero**, en su poema [Life vest under your seat](#)

Y Nueva York al fondo todavía,
delicadas las torres de Manhattan
con la luz sumergida de una muchacha triste

muestra la ciudad como un espacio más en el que llevar a cabo su trabajo como profesor, pero con un tono triste. **José Hierro** también se valdrá de la geografía de esta ciudad en su **Cuaderno de Nueva York**, de 1998. También en Estados Unidos se ubica **Eaton Hastings**, en Florida, lugar que presenta como bucólico en su [Primavera en Eaton Hastings](#), dentro del libro homónimo y que para **Dámaso Alonso** era el mejor poemario en el exilio.

En Reino Unido está la ciudad de **Bath**, que aparece en el poema [La realidad no permanece](#) de **Francisco Brines**, mientras que **Londres** está en [Rumbo a Londres](#), de **Luis Alberto de Cuenca** o en [El hueco de lo vivido](#), de Ángeles Mora:

La imagen que más hiere
está pasando siempre, otra y la misma
repitiéndose en mí,
igual que el Támesis escribe sin cesar
el corazón de Londres.

Dublín se sale en [Teoría y alucinación de Dublín](#), de **José Hierro**:

Me acuerdo de los árboles de Dublín...
Alguien los vive y los recuerdo yo,

por citar otros espacios de la tradición anglosajona.

Aunque también podríamos señalar algunas localidades latinas como **Roma**, presente en la obra de **Rafael Alberti** en *Lo que dejé por ti*, poema en el que dialoga con la propia ciudad. **Venecia** aparece en la *Oda a Venecia* de **Pere Gimferrer** o en el poema *Encuentro con Ezra Pound* de **Antonio Colinas**. Hablar de Colinas nos lleva a mencionar el largo poema de *Sepulcro en Tarquinia* y la italiana localidad homónima. En cuanto a **París**, la encontramos en *De invierno*

y en tanto cae la nieve del cielo de París,

de **Rubén Darío** o **Jaime Gil de Biedma**, en *París, postal del cielo*

Ahora voy a contaros

como yo también estuve en París, y fui dichoso,

con ambos poetas presentando la capital francesa como una ciudad para el amor y la felicidad, tañidas de melancolía.

La lista podría ser mucho más extensa, pero preferimos no alargarla en exceso puesto que entendemos que los ejemplos sirven para nuestro propósito. Aunque a buen seguro podría ampliarse con relativa facilidad y ejemplos relativos a otros autores, otras localidades y diferentes países, bien en la poesía española, bien en la hispanoamericana.



3.2. Sounión, Citerea e Ítaca en la geografía poética española

El uso de estos espacios ha pasado, en algunos casos, a ser un tópico, como puede ser la identificación entre Finojosa y la obra de **Juan Ruiz** o el robledo de Corpes y el anónimo autor del *Cantar de Mio Cid*. Estos espacios ya forman parte de la geografía poética española.

Sin embargo, podríamos señalar que hay algunas ubicaciones no españolas que, asimismo, ya forman parte de nuestra geografía poética. Se trata de tres ubicaciones que se encuentran en Grecia: Sounión, Citerea e Ítaca. Al respecto de estos espacios, debemos señalar dos referencias bibliográficas fundamentales para guiar nuestros pasos: de un lado **Pedro Olalla** (2001) y su *Atlas mitológico de Grecia* y, de otro lado, **Aurora Luque** (2015) y su *Aquel vivir del mar. El mar en la poesía griega. Antología*. El primero, Olalla, nos ha guiado en la localización geográfica de diferentes lugares y las referencias literarias que han suscitado, mientras que la segunda, Luque, fue quien nos iluminó en el *Azul horizonte* de la geografía griega y, aun más, en su poesía clásica.

Así, **Luque** (2015: 13) nos recuerda que

tanto la Europa mítica como la Europa histórica comienzan en el mar de los griegos.

La poeta y profesora Luque (14) apunta que

la poesía de los griegos antiguos puede explorarse como un manual de geografía en el que predominaban las superficies líquidas, como un atlas delicioso, como un repertorio de topografías fantásticas.

Estudia y bucea en las referencias poéticas acerca de las islas, fondos marinos y litorales:

La imaginaria de la isla es copiosísima (...) son diferentes y, a la vez, flexibles y receptivas a préstamos y desembarcos (...) Literariamente son espacios enriquecidos y a la vez enigmáticamente singulares.

(Luque, 15)

En cambio, los fondos marinos

maravillosos son dominio de los dioses,

mientras que los litorales son

lugares de esperanza, de encuentro y de intercambio para los mortales y los héroes.

Pasamos a localizar geográfica y literariamente los espacios de Sounión, Citerea e Ítaca, un cabo y dos islas, cada uno de ellos con un significado diferente, pero todos ellos unidos por el hilo temático del mar y de las referencias literarias en la lírica clásica griega así como su localización en la actual Grecia. Señalamos que no vamos a introducir a los poetas cuyos poemas hemos seleccionado por entender que resultan conocidos por cualquier persona interesada en la poesía española de los siglos XX y XXI.

3.2.1. Sounión

El cabo Sounión, Sounión o Sunio es, según [Wikipedia](#), un pequeño cabo a orillas del mar Egeo y que se encuentra a 65 km al sureste de Atenas, en el Ática. Su nombre en griego es *Σούνιον* mientras que el latino es *Sunium* (la transcripción en español del cabo sería 'Sounión' o 'Sunio')¹⁴. Es un promontorio que, en la antigüedad, fue utilizado para avistar los barcos que se acercaban a Atenas. Este cabo es particularmente famoso por las ruinas de dos templos que miran al mar: uno que está dedicado a Atenea y el otro a Poseidón.

En su manual dedicado a la geografía mitológica de Grecia, **Olalla** nos recuerda (2001: 216-217), en la entrada de Menelao en Sounión, que este cabo es el

Lugar donde una flecha de Apolo pone fin a la vida de Frontis, hijo de Onétor y piloto de la nave de Menelao. El rey se detiene entonces para tributarle las honras fúnebres, separándose así de las naves de Néstor, junto a quien navegaba de regreso a su patria.



El cabo Sounión, mirando al Egeo.



Situación geográfica de Sounión.

Además, en

la colina situada al nordeste del recinto sagrado de Poseidón resultan hoy visibles los cimientos del templo de Atenea Suniada, diosa que —como protectora de los atenienses— recibía también su culto desde antiguo en este lugar. Parece ser que fue en este recinto, y no en el de Poseidón —al que ninguno de los autores alude expresamente—, donde Menelao tributó las honras fúnebres a su piloto Frontis y le consagró un pequeño Heroon..

Los restos de un recinto consagrado a la

memoria de un héroe se conservan hoy junto al mencionado templo de Atenea, en cuya fosa de exvotos fue hallada una pintura que representa a un grupo de guerreros a bordo de una embarcación entre los que destaca claramente el timonel.

Por otro lado, aparece Sounión en las siguientes obras: **Homero: Odisea** III, 278-285, 126:45, **Eustacio: Comentarios a la Odisea** I, 126:45 y **Apolodoro: Epítome** 6.29. **15**

Olalla (286) nos recuerda, además, que el cabo Sounión fue uno de los más afamados santuarios consagrados a Poseidón en la Antigüedad. Así lo escribe:

El famoso templo de Poseidón cuyas ruinas se alzan sobre el promontorio de Sounión fue erigido en época de Pericles (440 a. C.) como parte de un plan de construcción en toda el Ática que afectaba también a los templos de Ramnute, al Teseion y al propio Partenón.

El cabo Sounión, como motivo, lo retomó **Lord Byron**, en su paso por Grecia con motivo de la Guerra de la Independencia: Byron recaló allí y dejó su nombre inscrito en una de las columnas del templo de Poseidón. En su obra **Don Juan** (1819) escribió lo siguiente estos versos del canto III, estrofa 86, 16:

Place me on Sunium's marbled steep,
Where nothing save the waves and I
May hear our mutual murmurs sweep;
There, swan-like, let me sing and die.

(XVI, 1-4)¹⁶

que podrían traducirse así:

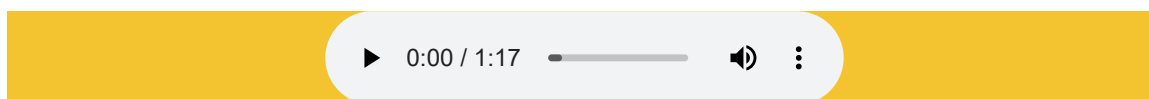
Ponedme sobre la escalinata de mármol,
en Sounion, donde sólo las olas y yo
podremos escuchar el vaivén
de nuestros mutuos murmullos;
allí, como un cisne, dejadme cantar y morir.¹⁷

En cuanto a la primera mención que conocemos de Sounión en la poesía española, esta la hace **Luis García Montero** en 1998, en su obra **Completamente viernes**. El poema se titula precisamente así, **Cabo Sounión**:

Al pasar de los años,
¿qué sentiré leyendo estos poemas
de amor que ahora te escribo?
Me lo pregunto porque está desnuda
la historia de mi vida frente a mí,
en este amanecer de intimidad,
cuando la luz es inmediata y roja
y yo soy el que soy
y las palabras
conservan el calor del cuerpo que las dice.

Serán memoria y piel de mi presente

o sólo humillación, herida intacta.
 Pero al correr del tiempo,
 cuando dolor y dicha se agoten con nosotros,
 quisiera que estos versos derrotados
 tuviesen la emoción
 y la tranquilidad de las ruinas clásicas.
 Que la palabra siempre, sumergida en la hierba,
 despunte con el cuerpo medio roto,
 que el amor, como un friso desgastado,
 conserve dignidad contra el azul del cielo
 y que en el mármol frío de una pasión antigua
 los viajeros románticos afirmen
 el homenaje de su nombre,
 al comprender la suerte tan frágil de vivir,
 los ojos que acertaron a cruzarse
 en la infinita soledad del tiempo.



El poema, leído por el autor de este artículo (1:17 min).

En estos versos, parece que el poeta granadino, o bien su *alter ego*¹⁸, aprovecha la ocasión de estar ante las ruinas de los templos de Sounión («la tranquilidad de las ruinas clásicas») en «este amanecer de intimidad» para reflexionar acerca de qué sentirá en el futuro sobre los poemas que ha escrito, poemas de amor que bien pudieran referirse a los que aparecen en el mismo poemario de **Completamente viernes**.

La tranquilidad de las primeras horas de la mañana le llevan a plantearse preguntas sobre la vida, ya que

Me lo pregunto porque está desnuda
 la historia de mi vida frente a mí.

El poeta parece decir que sus poemas formarán parte de sí mismo, aunque la destinataria de sus poemas ya no sea su pareja

Serán memoria y piel de mi presente
 o solo humillación, herida intacta,

porque la poesía es parte de sí que lo dejará marcado, imprimiendo su huella en sus rincones más íntimos.

A pesar de todo, **García Montero** espera que los versos de amor que ha escrito, así como los mismos de este poema escrito en Sounión, mantengan

la emoción
y la tranquilidad de las ruinas clásicas.

De esta forma, señala que desearía que, a similitud de las ruinas, sus palabras se mantuvieran aunque terminen desgastadas por el tiempo («despunte con el cuerpo medio roto») y que su amor conservará «dignidad contra el azul del cielo» del mismo modo que **Lord Byron** dejó su nombre inscrito en las columnas del templo de Poseidón

que en el mármol frío de una pasión antigua
los viajeros románticos afirmen / el homenaje de su nombre,

en una clara referencia a la tradición poética, en este caso anglosajona, al apuntar a la vida y los versos de Lord Byron. Termina el poema sintiéndose agradecido por vivir y, además, estar ante un espectáculo que le gusta y que, además, lo lleva a la reflexión y a la escritura

al comprender la suerte tan frágil de vivir,
los ojos que acertaron a cruzarse
en la infinita soledad del tiempo,

incluso pareciera que congratulándose de estar vivo, de la suerte de estar presente.

Por otro lado, el poeta cántabro **Carlos Alcorta** publicó en 2012 un poema titulado **Sounión**, que apareció en su poemario **Ahora es la noche**¹⁹.

Sounión

Y cada piedra que pisábamos ensangrentada por el crepúsculo.

Charles Simic.

El calor sofocante de la tarde
castigaba los pies de los viajeros,
ya impacientes por el retraso
del autobús, bajo la marquesina
descolorida. Apenas llegaba aire
a mi cerebro y la incertidumbre
se adhería a las células que activan
los sentidos igual que un enojoso

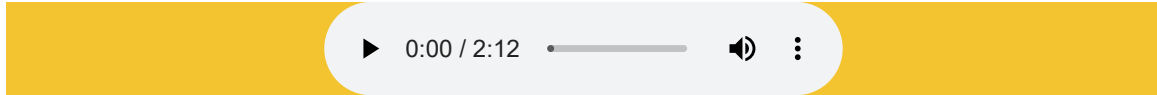
parásito o la mala reputación congénita.

La imagen instalada previamente
en mi memoria se fue haciendo
realidad ante mis ojos,
como sucede a veces con los sueños.
Contemplé, como si en la luz quedaran
suspendidas, las formas celestiales
de las columnas que hacia el distintivo
estival ascendían desde una cota opuesta
al estilóbato, vi cómo ceniza y sombras
se internaban, arriadas sus velas, en un mar
dócil, amansado, cárdeno, sólo mío.
Por un momento el mundo se detuvo.
Mi obsesiva imprudencia me inclinó
a suponer que nada de aquel instante
cambiarían los años, ni siquiera
las toscas lápidas, ensangrentadas
por el crepúsculo que días
después menospreciaba.

Pero cuando contra mi piel
repercutía el canto de los pájaros
y se ahormaba contra el fuste
quebrado de pilastras confinadas
en un drenaje casi sumergido
la espuma de las olas,
me supe un dios caído a quien pronto
la juventud que entonces disfrutaba
le iba abandonando.

Ahora, satisfecha la deuda contraída
con mi yo de aquel tiempo al escribirlo
varias fotos en blanco y negro
que decoran los últimos peldaños
de la escalera de la nueva casa,
preservan del olvido esta desviada
sensación de melancolía. Yo las observo

cuando subo al trastero con un fervor convencional
 tan similar al de que observa
 en la vitrina una distribución
 de extravagantes lepidócteros
 que temo, muchas veces, confundirme.



El poema, leído por el autor de este artículo (2:12 min).

Aquí, **Carlos Alcorta**, a diferencia de **García Montero**, escribe al calor del crepúsculo

Al calor sofocante de la tarde

mientras los turistas están esperando a marcharse de las ruinas de Sounión

castigaba los pies de los viajeros,
 ya impacientes por el retraso
 del autobús.

Se trata de un mismo espacio, pero a diferentes horas crepúsculo frente al amanecer ²⁰, y en el poema de Alcorta no se observa la tranquilidad que se apreciaba en los versos de García Montero ni la infinita soledad de ese amanecer de intimidad.

Alcorta, o su *álter ego* ²¹, está pasando un calor espantoso

Apenas llegaba aire
 a mi cerebro

y es entonces cuando realmente aprecia las ruinas que tiene ante sus ojos

La imagen instalada previamente
 en mi memoria se fue haciendo
 realidad ante mis ojos
 como sucede a veces con los sueños.

Así, contempla

las formas celestiales
 de las columnas

mientras observa los barcos en el tranquilo mar

ceniza y sombras

se internaban, arriadas sus velas, en un mar
dócil

y, justo en ese momento,

el mundo se detuvo,

al modo de una intuición que lo paralizara: el poeta piensa que es un momento especial que recordaría siempre

nada de aquel instante
cambiarían los años,

aunque días después desdeñara este momento

que unos días después despreciaba.

Entonces, en ese instante en el que «el mundo se detuvo» porque el ambiente envuelve al poeta («repercutió el canto de los pájaros») mientras mira las columnas que se sumergen en «la espuma de las olas», el yo lírico²² del poema se supo

un dios caído a quien pronto
la juventud que entonces disfrutaba
abandonaría.

Es decir, el poema lo ha escrito, o bien terminado de escribir, tiempo después de aquel viaje a Grecia, cuando ya no es joven; el poeta tiene la intuición de que recordará el momento, pues le ha marcado, pero también de que el paso del tiempo no se detendrá. Parece un instante definitorio, al modo de un chispazo, que además le permite reflexionar sobre el paso del tiempo.

Como aquel recuerdo parece haber resultado tan vívido para el poeta, él mismo decide «escribirlo» para satisfacer una deuda consigo mismo (así como con su yo de entonces). Y, en su casa, **Alcorta** se topa con

varias fotos en blanco y negro
que decoran los peldaños
de la escalera de la nueva casa,

con unas fotografías que le ayudan a combatir la sensación de melancolía, de paso del tiempo. Sin embargo, el yo lírico se ve superado por la realidad del yo empírico pues observa las fotografías «con un fervor convencional» como aquella persona que mira una vitrina «de extravagantes lepidócteros», lo cual hace que el recuerdo se difumine a pesar del intento de mantener el recuerdo vivo gracias a la escritura del mismo poema y, asimismo, del humor.

El tratamiento que Alcorta y García Montero hacen del mismo espacio es diferente, pero aun es similar y con un motivo que une la reflexión de uno con la del otro en una clara relación de intertextualidad. Y, por otro lado, queda clara la utilización de Sounión como una metáfora de lo pasado así como de lo que está por venir. Por tanto, podríamos señalar que Sounión ya forma parte de los espacios de la geografía poética en español y que se trata de un lugar reconocible por los lectores, puesto que su ubicación permite enriquecer el contenido de los poemas al situarlos dentro de una tradición que nos remite a los románticos ingleses.



3.2.2. Citerea

La isla griega de Citerea, Citera o Cythera²³ se encuentra en las islas Jónicas, en la prefectura del Ática y al sudeste del Peloponeso, como aparece en [Wikipedia](#). Aparece en la mitología clásica y, así, **Olalla** (89) señala que es el

Lugar al que Tiestes se ve obligado a retirarse cuando Agamenón y Menelao, los hijos de Atreo, son restituidos por Tindáreo en el trono de Micenas.

Aparece en **Apolodoro: Epítome** 2.15. Su nombre griego es *Κύθηρα, Kýthira*.



Imagen de la isla de Citerea.



Localización de la isla de Citerea.

Además, es uno de los nombres de la diosa **Afrodita** y **Olalla** (90) apunta que Citera es

Lugar donde Afrodita, diosa de la belleza y el deseo, (Venus en la tradición latina) pisa por primera vez tierra tras surgir de la espuma del mar. Desde aquí se dirige a Chipre, sede de su santuario más antiguo y venerado, donde se establece tomando la isla bajo su protección.

Al respecto, nos recuerda que

Hesíodo cuenta que Afrodita nace de los testículos de Urano, arrojados al mar desde el cabo Drépano ('hoz'). Homero y Eurípides consideran a Dione madre de la diosa. Por último, Platón habla de los dos orígenes como si se tratara de diosas distintas. Sus santuarios más importantes son el de Afrodita Urania, en Citera, y el de Pafos, en la isla de Chipre.

Recordamos que el nombre de la isla en griego es un sustantivo neutro plural, mientras que el femenino singular se reserva para la diosa.

Relacionado con Afrodita, **Olalla** (91) nos recuerda que aparece Citerea en las siguientes obras:

Hesíodo: *Teogonía* 192-198, Homero: *Ilíada* XV, 432, X, 268 y *Odisea* XVIII, 193, Eurípides: *Helena* 1098, Platón: *Banquete* 181b, Pausanias III, 23.1 y I, 14.7.

No obstante, parece que las menciones a la isla como tal se dan en los textos de **Apolodoro**, **Hesíodo**, **Heródoto** I, 105.3 y en uno de los textos de **Pausanias** (III, 23.1), mientras que en Pausanias I, 14.7 es gentilicio.

Valgan estos versos de **Hesíodo** (a partir de la obra de **Luque**: 81), en su **Teogonía** (versos 193-198) acerca del nacimiento de Afrodita:

A la sagrada isla de Citera
arribó en un principio, y después marchó a Chipre ceñida de
corrientes.
el mar dejó la diosa hermosa y venerable, y alrededor la hierba

bajo sus delicados pies iba creciendo. Y la llaman a ella
Afrodita los dioses y los hombres, porque entre las espumas
se formó, y también Citerea, porque arribara a la isla de Citera.

Afrodita aparece retratada (**Luque**: 253)

con una fuerza plástica rotunda la diosa, formada a partir del esperma condensado de Urano, emerge de las aguas, va de isla en isla, hace crecer la hierba bajo sus pies y la siguen Hímeros —el Deseo personificado— y Eros. Esta deslumbrante Afrodita marina tendrá prolongadas secuelas artísticas, desde **Lucrecio** hasta **Boticelli**.

Por otro lado, en la entrada dedicada a Citera y al puerto de Escandea, **Olalla** (125) apunta que fue el

Lugar adonde se dirige la flota de Paris, rumbo a Chipre y Sidón, llevando consigo a la Bella Helena. Tiempo después arribarán a Troya, donde, tras una complicada deliberación sobre la procedencia o no de devolver a Helena a su esposo legítimo, los dos amantes celebran felizmente sus bodas. Más tarde, la expedición de rescate organizada por Menelao y Agamenón pondrá sitio a la ciudad durante diez años.

Las referencias a Afrodita y los templos dedicados al culto de la diosa en la isla hicieron que, mucho tiempo después, durante la época del Rococó, la propia isla fuera considerada como un lugar de libertinaje. Reflejo de ello es que el pintor francés **Antoine Watteau** pintó dos cuadros situados en la isla y con las referencias al culto de Afrodita: **Peregrinación a la isla de Citera** y **Embarque a Citera**, de 1717 y 1718 respectivamente. La [entrada de Wikipedia](#) del primero de los cuadros nos señala que

es un cuadro del género de ilustración de las fiestas galantes

pues

representa una idea propia de la poesía francesa: un viaje a una isla de bienaventurados en la que reside el amor.

De ahí que **Citerea simbolice los placeres amorosos, el amor carnal. Esto derivará en el tópico de las fiestas galantes**, que, según **Schiavo** (2001),

se relaciona con el mito del paraíso y la edad de oro; la cantidad de elementos que engloba explica el poder de fascinación que ha ejercido en artistas del siglo XVIII, XIX y XX.

Por una parte, se puede relacionar con el amor cortés y el pastoril, según Schiavo, o de otro lado con el tópico del «jardín del amor» o las escenas de fiestas al aire libre con personajes diversos, como sucede en el cuadro de **Giorgione** titulado **Fiesta campestre** o en **El jardín del amor** de **Rubens**.

El tópico de las fiestas galantes se podría relacionar, señala **Schiavo**, con

que sigue el tópico del viaje a Citerea, la isla de Venus suele tener como escenario la orilla de un mar o de un río, con parejas a punto de embarcarse hacia o desde la isla y pueden o no repetirse los motivos que aparecen en el 'jardín del amor' o *locus amoenus*: estatuas, instrumentos musicales, etc.



Peregrinación a la isla de Citerea, 1717.



Embarque a Citerea, 1718.

Estas dos referencias pictóricas han influido a otras artes al convertir el embarque para Citerea en un motivo erótico, asociado a la plena expansión amorosa, gracias al influjo que tuvo **Watteau** en sus contemporáneos. Sin embargo, y antes de entrar en la literatura, **Theodoros Angelopoulos** rodó la película [Viaje a Citerea](#) (1984), que presenta el regreso a Grecia de un anciano tras 32 años en la Unión Soviética, actualizando el tratamiento del retorno a Citerea.

Volvamos, no obstante, a la literatura. Así, el motivo de los cuadros de **Watteau**, el tópico de las fiestas galantes, influyó en **Charles Baudelaire** y lo llevaron a presentar, en su obra cumbre, **Las flores del mal**, de 1857 en su primera edición, una visión de Citerea como un lugar arrasado por un exceso de amor carnal. En su poemario, Baudelaire nos invita a un viaje, como sucede en **Invitación al viaje**,

poema en el que parece invitar a una joven (que bien pudiera ser su amante de origen africano Jeanne Duval) a las islas del Pacífico con sus lujos orientales, al menos vistos desde la perspectiva occidental:

Invitación al viaje

Mi niña, mi hermana,
 ¡Piensa en la dulzura
 De vivir allá juntos!
 Amar libremente,
 ¡Amar y morir
 En el país que a ti se parece!
 Los soles llorosos
 De esos cielos encapotados
 Para mi espíritu tienen la seducción
 Tan misteriosa
 De tus traicioneros ojos,
 Brillando a través de sus lágrimas.
 Allá, todo es orden y belleza,
 Lujo, calma y voluptuosidad (...)

Sin embargo, en **Viaje a Citerea**, **Baudelaire** nos narra la antítesis del paraíso al que invitaba al lector y a su amante en el poema anterior. Así, lo que hace es **trocar el tópico del *locus amoenus*, vinculado a las fiestas galantes, en un *locus eremus* puesto que presenta una isla devastada**²⁴.

Viaje a Citerea

Mi corazón, como un pájaro, voltigeaba gozoso
 Y planeaba libremente alrededor de las jarcias;
 El navío rolaba bajo un cielo sin nubes,
 Cual un ángel embriagado de un sol radiante.

¿Qué isla es ésta, triste y negra? —Es Citerea,
 Nos dicen, país celebrado en las canciones,
 El dorado banal de todos los galanes en el pasado.
 Mirad, después de todo, no es sino un pobre erial.

—¡Isla de los dulces secretos y de los regocijos del corazón!
De la antigua Venus, soberbio fantasma
Sobre tus aguas ciérnese un como aroma,
Que satura los espíritus de amor y languidez.

Bella isla de los mirtos verdes, plena de flores abiertas,
Venerada eternamente por toda nación,
Donde los suspiros de los corazones en adoración
Envuelven como incienso sobre un rosedal

Donde el arrullo eterno de una torcaz
—Citerea no era sino un lugar de los más áridos,
Un desierto rocoso turbado por gritos agrios.
¡Yo, empero, vislumbraba un objeto singular!

No era aquello un templo sobre las umbrías laderas,
Al cual la joven sacerdotisa, enamorada de las flores,
Acudía, encendido el cuerpo por secretos ardores,
Entreabriendo su túnica las brisas pasajeras;

Pero, he aquí que rozando la costa, más de cerca
Para turbar los pájaros con nuestras velas blancas,
Vimos que era una horca de tres ramas,
Destacándose negra sobre el cielo, como un ciprés.

Feroces pájaros posados sobre su cebo
Destruían con saña un ahorcado ya maduro,
Cada uno hundiendo, cual instrumento, su pico impuro
En todos los rincones sangrientos de aquella carroña;

Los ojos eran dos agujeros, y del vientre desfondado
Los intestinos pesados caíanle sobre los muslos,
Y sus verdugos, ahítos de horribles delicias,
A picotazos lo habían absolutamente castrado.

Bajo los pies, un tropel de celosos cuadrúpedos,
El hocico levantado, husmeaban y rondaban;

Una bestia más grande en medio se agitaba
Como un verdugo rodeado de ayudantes.

Habitante de Citerea, hijo de un cielo tan bello,
Silenciosamente tu soportabas estos insultos
En expiación de tus infames cultos
Y de los pecados que te ha vedado el sepulcro.

Ridículo colgado, ¡tus dolores son los míos!
Sentí, ante el aspecto de tus miembros flotantes,
Como una náusea, subir hasta mis dientes,
El caudal de hiel de mis dolores pasados;

Ante ti, pobre diablo, inolvidable,
He sentido todos los picos y todas las quijadas
De los cuervos lancinantes y de las panteras negras
Que, en su tiempo, tanto gustaron de triturar mi carne.

—El cielo estaba encantador, la mar serena;
Para mí todo era negro y sangriento desde entonces.
¡Ah! y tenía, como en un sudario espeso,
El corazón amortajado en esta alegoría.

En tu isla, ¡oh, Venus! no he hallado erguido
Mas que un patíbulo simbólico del cual pendía mi imagen...
—¡Ah! ¡Señor! ¡Concédeme la fuerza y el coraje
—De contemplar mi corazón y mi cuerpo sin repugnancia!

En este poema, **Baudelaire** se acerca a la isla con muy buen ánimo, con un corazón que «voltigeaba gozoso». Espera encontrar el lugar de las fiestas galanes, «El dorado banal de todos los galanes en el pasado». Pero **la Citerea de Baudelaire es una isla «triste y negra», «no es sino un pobre erial». Donde antes había «mirtos verdes», una isla «plena de flores abiertas», ahora es**

un lugar de los más áridos,
un desierto rocoso turbado por gritos agrios.

El *locus amoenus* que esperaba encontrar ya no es tal, sino un *locus eremus*:

Feroces pájaros posados sobre su cebo

destruían con saña un ahorcado ya maduro,

donde los verdugos están

ahítos de horribles delicias.

Baudelaire parece aludir al pecado de los habitantes de la isla como causa de tal destrucción:

En expiación de tus infames cultos
y de los pecados que te ha vedado el sepulcro,

y, a partir de este momento, comienza a tener una visión negativa y oscura de la isla:

Para mí todo era negro y sangriento desde entonces.

Finalmente, invoca en un apóstrofe a la propia diosa Afrodita por su nombre latino:

En tu isla, ¡oh, Venus! no he hallado erguido
mas que un patíbulo simbólico del cual pendía mi imagen...

para pedirle fuerzas para contemplar tal destrucción que bien podría ser la del propio poeta:

— ¡Ah! ¡Señor! ¡Concédeme la fuerza y el coraje
— De contemplar mi corazón y mi cuerpo sin repugnancia!,

uniendo vida y muerte en la desolación que transmite el poema. Esto, según **Santiago Romerc** (2015: 51), implica que

el yo contemplaba el cadáver de un ahorcado que resulta ser —lo sabemos al final del poema— él mismo escindido. El modo como el yo lírico se dirige a su doble.

Este poema de **Baudelaire** bien lo debió conocer **Jaime Gil de Biedma**, que, en sus estudios en prosa, reunidos por **Andreu Jaume** bajo el título de **El pie de la letra**, escribe sobre el poeta francés. Así lo demuestra su ensayo de 1961 **Emoción y conciencia en Baudelaire**²⁵. En esta obra estudia varias composiciones de **Las flores del mal** y las analiza minuciosamente, poniéndolas en relación con la crítica literaria de **Amado Alonso**. Su admiración por el poeta francés lleva a terminar dicho ensayo con estas palabras:

Hacer buenos poemas no es fácil, pero algunos lo consiguen; hacerlos y no engañarse con ellos, ni engañar al lector, solo lo consiguen poquísimos.

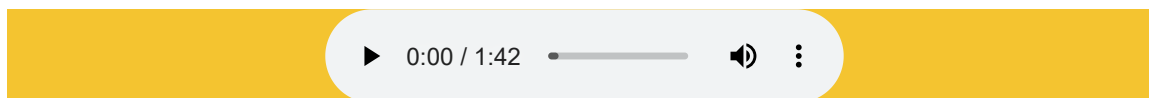
Este conocimiento de la obra de **Baudelaire bien pudo influir en Gil de Biedma** a la hora de escribir **Desembarco en Citerea**, publicado por primera vez en 1966 en **Moralidades**:

Desembarco en Citerea

A Elaine y Tony

Como la luz, la música
tiene una calidad fosforescente y suave
de sueño recordado. Cerca el mar
y la noche tranquila sobre el gran paseo
le esperan, avivándole
la rara y tenue sensación de estar
que se siente en las islas y en los bares.
De vivir en la arena, bajo el sol,
son nobles esos cuerpos
y capaces de hacer llorar de amor
a una nube sin agua, en los que el beso
deja un sabor de sal en la saliva,
gusto de libertad que hace soñar
y sobrecita al extranjero.
Cuando vaya a dormir,
a solas y muy tarde, la nostalgia
sucederá a la envidia y al deseo.
Nostalgia de una edad del corazón,
y de otra edad del cuerpo,
para de noche inventar en las playas
el mundo, de dos en dos.
No sólo desear, pero sentirse
deseado él también. Es ese sueño,
el mismo sueño de su adolescencia,
cada vez más remoto. Porque le apremia el tiempo,
y en amor —él lo sabe—
aunque no tiene aún que dar dinero
tiene ya que dar inteligencia.
Mañana por la noche sin luna, sobre el mar,
volando hacia su casa,
irá con él la imagen de estos cuerpos
dorados. Y en su imprecisa gracia
sentirá que le inquieta un reproche,

doloroso y trivial como el recuerdo
de una deuda olvidada.



El poema, leído por el autor de este artículo (1:42 min).

La relación de intertextualidad entre el poema de **Gil de Biedma** y el de **Baudelaire** parece clara, siquiera por el tratamiento del mismo tema. **Rovira** (1986) señala que los **Tableaux parisiens** de Baudelaire influyeron a Gil de Biedma por su actualidad. Una modernidad que, según **Santiago Romerc** (2015: 49), «radica en el descubrimiento de la ciudad como tema poético». Aunque el poeta catalán no presentará Citerea como un lugar de perdición y muerte, sino como un paraíso perdido.

Cañas (1990: 147), en las notas a su edición de la obra de Gil de Biedma, señala que el poeta

se hace eco del poema de Cernuda 'In Memoriam A. G.' Y el VII de *Donde habite el olvido*.

Santiago Romerc (43-45) señala que Gil de Biedma leyó a Baudelaire en francés y que, además, se sabía algunos poemas de memoria. Mientras Baudelaire invita al viaje como evasión en algunos poemas, Gil de Biedma

se enfrenta sin reservas y con todas las consecuencias a la destrucción del tiempo.

En este poema, en **Desembarco en Citerea**, **Jiménez Millán** (2005: 29) señala que

la nostalgia de la juventud, visible en 'París, postal del cielo', se intensifica en 'Desembarco en Citerea'.

Así, comienza recordando un ambiente, una «luz, la música» que «tiene una calidad fosforescente y suave» que rememora: «de sueño recordado»²⁶.

Este sueño lo lleva a recordar «una noche tranquila sobre el gran paseo», una noche que lo espera junto al mar y alguien más, creándole esa expectación que «se siente en las islas y en los bares», de carácter sensual²⁷. Como apunta **Cañas** (35), **Biedma** «suele centrarse más bien en la idea de la presencia real e integral». Después de quizá haber tomado el sol, los cuerpos «nobles» son «capaces de hacer llorar de amor» a cualquiera, con un

gusto de libertad que hace soñar
y sobrexcita al extranjero.

El foráneo es el propio autor y, en una proyección futura,

cuando vaya dormir,
a solas y muy tarde,

empieza a sentir que ha sido una noche que siempre recordará:

la nostalgia
sucederá a la envidia y al deseo.

Sin embargo, la nostalgia se desdobra, una que gira sobre el *tempus fugit* («de una edad del corazón») y otra sobre el placer

otra edad del cuerpo,
para de noche inventar en las playas
el mundo,

así como también la de la compañía que se multiplica («de dos en dos»). Pero Gil de Biedma no solo rememora «desear», también recuerda o añora

sentirse
deseado él también,

versos en los que muestra ese desdoblamiento propio del monólogo dramático que

Robert Langbaum, T. S. Eliot o W. H. Auden estudiaran²⁸.

«Es ese sueño» el mismo que siempre tuvo, incluso de «su adolescencia», que se aleja «cada vez más remoto». Y el poeta, o, mejor dicho, el yo lírico siente que «le apremia el tiempo» porque este pasa y le pesa, ya no es joven («no tiene aún que dar dinero»), aunque tiene que esforzarse en conquistar a su amante («tiene ya que dar inteligencia»). El mismo desdoblamiento reaparece y se proyecta un día más allá

Mañana por la noche sin luna, sobre el mar,
volando a hacia su casa,

y se llevará esos fognazos de amor, de placer o simples recuerdos:

irá con él la imagen de estos cuerpos
dorados.

Concluye el poeta barcelonés con su doble señalando que «sentirá que le inquieta un reproche», que le hace reconstruir aquella noche como una de las noches que atesora en su memoria, un fognazo nocturno que «le inquieta» en sus noches barcelonesas,

doloroso, trivial como el recuerdo
de una deuda olvidada,

quizá solo consigo mismo ante el infranqueable paso del tiempo y ante la dificultad de encontrar el amor²⁹.

Santiago Romerc (53-54) apunta que **Gil de Biedma**,

asumió como propio el programa poético de Baudelaire, si por este entendemos la valiente aceptación de llegar hasta el fondo mismo de la vida para buscarle un sentido en el lenguaje,

en un

descenso a ese círculo dantesco en el que solo puede pronunciarse la ensordecida llamarada del tiempo, *le temps que mange la vie*.

Y **Cañas** (35) señala que «las meditaciones sobre el amor» de Gil de Biedma surgen de

una experiencia personal más o menos modificada por la distancia temporal del acontecimiento, la alquimia poética y la intencionalidad del texto.

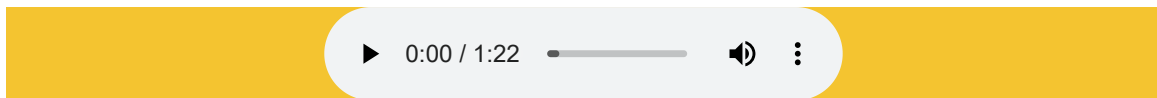
A partir de la obra de **Gil de Biedma**, autor tan importante en el panorama poético español de la segunda mitad del siglo XX, otros autores lo han estudiado e, incluso, seguido en sus temas y tópicos. Por ejemplo, **Guillermo Carnero** publicó el estudio **Jaime Gil de Biedma o la superación del realismo** en *Ínsula*, en 1976.

El propio **Carnero**, de hecho, **había escrito un poema titulado Embarco para Cytarea**, en su poemario **Dibujo de la muerte**, de 1971 (cinco años más tarde que la publicación que el poema de **Gil de Biedma**). Parece clara la intertextualidad, al tomar el mismo motivo y un tratamiento del tema hasta cierto punto similar.

Embarco para Cytarea

Hoy que la triste nave está al partir,
 con su espectacular monotonía,
 quiero quedarme en la ribera, ver
 confluir los colores en un mar de ceniza,
 y mientras tenuemente tañe el viento
 las jarcias y las crines de los grifos dorados,
 oír lejanos en la oscuridad
 los remos, los fanales, y estar solo.
 Muchas veces la vi partir de lejos,
 sus bronces y brocados y sus juegos de música:
 el brillante clamor

de un ritual de gracias escondidas
y una sabiduría tan vieja como el mundo.
La vi tomar el largo,
ligera bajo un dulce cargamento de sueños,
sueños que no envilecen y que el poder rescata
del laberinto de la fantasía,
y las pintadas muecas de las máscaras
un lujo alegre y sabio,
no atributos del miedo y el olvido.
También alguna vez hice el viaje
intentando creer y ser dichoso
y repitiendo al golpe de los remos:
aquí termina el reino de la muerte.
Y no guardo rencor,
sino un deseo inhábil que no colman
las acrobacias de la voluntad,
y cierta ingratitud no muy profunda.



El poema, leído por el autor de este artículo (1:22 min).

Según **Torres Badia** (2009: 241), el poema de **Embarco para Cytarea** es

otro de los poemas fundamentales de ese 'decir' culturalista en el que se refleja el poeta

y señala que

la referencia del título es transparente.

Además, confirma (242) que

el poema de Guillermo Carnero se hace eco de textos precedentes y recrea una atmósfera melancólica llena de plasticidad pero no carente de una devastadora sensación de vacío.

Esto se debe a que

La isla auspicia simbólicamente el lugar del viaje y de la iniciación, del deseo que es aspiración de conocimiento y belleza, pero al mismo tiempo contiene la distancia entre deseo y realidad.

Así, **Torres Badia** (243) señala que

en su vinculación temática diríamos que la composición está enmarcada por el desengaño o el *spleen*; (...) el texto no cae en la recreación de un entorno construido a partir de la desolación, sino que (...) el poeta huye de todo patetismo.

Prieto de Paula (1996: 197-198) analiza la estructura interna del poema y señala que:

El poema se desarrolla temáticamente en tres tiradas: primera, de veinte versos, alusión a la partida hacia Citerea con referencia a otros viajes a cuyos inicios ha asistido como sujeto observador; segunda, cuatro versos antefinales, sobre el viaje que alguna vez hizo el relatos; tercera, corolario, en los últimos cuatro versos.

En la primera parte aparece el navío a punto de emprender un viaje que es, en realidad, una constatación de la materia gaseosa de los sueños. Y es esta certidumbre la que se anticipa abreviadamente en el sintagma del primer verso «la triste nave»: se trata de una especie de oxímoron implícito, pues que la nave va a dirigirse al territorio de la felicidad, de la que debería contagiarse; pero para quien está al cabo de lo ficticio de ese territorio es una nave triste. (...) En la joyería mitológica que ocupa el sustrato del poema, existen también reclamos de la cultura más popular. (...) El brillo evocativo está plasmado, en esta primera parte, en las «crines de los grifos dorados» (mitología resuelta en arte), los «fanales», los «bronces y brocados», «los juegos de música»; y no falta el atrevimiento (...) de la sinestesia: «Oír (...) los fanales».

Además, a modo de contraste entre el poema de **Gil de Biedma** y el de **Carnero, Prieto de Paula** (194) señala que, en 1996,

Gil de Biedma incluyó en *Moralidades* su 'Desembarco en Citerea', la isla, o la nostalgia, 'de una edad del corazón, / y de otra edad del cuerpo'. Pues, en efecto, 'la nostalgia / sucederá a la envidia y al deseo'; todas ellas señales de ausencia, de no realidad»,

contraponiendo al poeta barcelonés con Carnero.

Concluye **Torres Badia** (244) que

La tradición grecolatina, y con ella las huellas de Baudelaire, Cernuda, Gil de Biedma y Watteau, de un modo u otro y en consonancia con la poética del autor, se hallan implícita o explícitamente presentes en este poema.

Es decir, **Carnero bebe en las fuentes escritas de autores queridos para él así como de los cuadros de Barroco francés.**

Además de la obra de Carnero, influida intertextualmente por la de Gil de Biedma, encontramos otro autor que se ha valido del motivo de Citerea en su poesía. Se trata del poeta, ensayista y novelista **José María Álvarez**. Este poema, titulado **Despedida en Citerea apareció en su obra Museo de cera**, en la edición de 2016 publicada por Renacimiento. En el índice de la obra se puede leer que «Despedida en

Citerea» fue escrito en marzo de 1977, en Villa Gracia, que es la residencia del escritor en Cartagena.

Despedida en Citerea

¡El máximo prodigio en Tecnicolor!

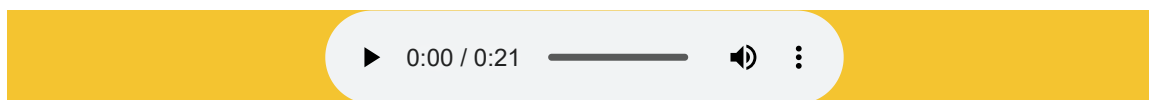
DE UN ANUNCIO.

«Ah, Dedalus, los griegos!»

JAMES JOYCE.

A Monika Walter.

Aún está caliente tu silueta en la cama
 No quiero ver el barco que te lleva
 A dónde para siempre
 Despertarme muy tarde Y otra vez
 Desayunar solo Dejar que el tiempo
 Y otras sábanas y otros
 Huéspedes nos borren



El poema, leído por el autor de este artículo (0:21 min).

El poema viene encabezado por dos citas textuales, una de un anuncio de un televisor y otra de una cita de **James Joyce** en el **Ulises** en la que señala la necesidad de leer los clásicos griegos en original y cómo instruyen al lector. Además, el poema aparece dedicado a quien pudiera haber acompañado a **Álvarez**, aunque bien pudiera tratarse de un yo lírico que no está basado en la realidad.

El poema nos sitúa en una mañana en la que «Aún está caliente tu silueta en la cama», en una clara alusión a una noche de pasión. **El yo lírico se niega a que su amada se vaya («No quiero ver el barco que te lleva»), quizá «para siempre»**. Esta despedida parece implicar «Despertarme muy tarde» de nuevo, lo cual pudiera indicar que no va a aprovechar los días igual. Además, el yo lírico va a «Desayunar solo» y solo le queda el deseo de que el paso del tiempo borre y lave su tristeza:

Dejar que el tiempo
 Y otras sábanas y otros
 Huéspedes nos borren.

El motivo de este poema es una despedida, pero tras haber pasado por Citerea. Como bien conoce **Álvarez** (por cierto, antólogo de autores griegos como **Cafavis**),

Citerea es uno de los lugares en los que la mitología señala que Afrodita nació. Y allí ha morado él mismo o, al menos, el yo lírico de este poema: en una isla de amor a la que dice adiós cuando su amada (¿quizá Monika Walter?) se va y él entiende que se despide del amor y de los placeres de la voluptuosidad. Y lo señala cuando «Aún está caliente» su «silueta en la cama». En este caso, ya se ha estado en Citerea, como en el poema de **Gil de Biedma**, aunque este recordaba su estancia en la isla desde la lejanía temporal y espacial mientras que Álvarez acaba de decirle adiós cuando las sábanas aún están calientes.

En definitiva, la isla de Citerea aparece en los tres poemas analizados y, por lo tanto, el hilo común que los une es la isla del amor, allá donde según la tradición mitológica pudiera haber nacido Afrodita. En definitiva, partimos de las palabras de **Torres Badia** (244)³⁰ sobre el poema de **Guillermo Carnero** para afirmar que, en estos tres poemas españoles, se puede rastrear la tradición grecolatina y, con ella, las huellas de **Baudelaire, Cernuda, Watteau** en los versos de **Gil de Biedma** mientras que este está en los de **Carnero** y, a su vez este y Gil de Biedma están presentes en los versos de **Álvarez**.

Por lo tanto, **podríamos afirmar que Citerea es una ubicación que forma parte de la geografía poética española ya que, en los poemas analizados, supone una metonimia al presentar una relación de contigüidad con el significado que se le dio en la tradición barroca o rococó (como la isla del disfrute por ser la cuna de Afrodita)**, al hacer referencia a la isla como el espacio que recordar por ser donde los tres poetas fueron felices al estar tocados por la diosa Afrodita y poder disfrutar en su isla.

Los ecos de la isla tiñen de nostalgia los versos de los tres poemas estudiados, pero esta melancolía entronca con la propia tradición que se ha ido conformando al respecto de Citerea y que, desde nuestro punto de vista, ya forma parte de la tradición poética española (a partir de la tradición europea, desde la inglesa a la griega, que a su vez bebe en las fuentes clásicas) y así es entendida por los lectores de poesía en español.



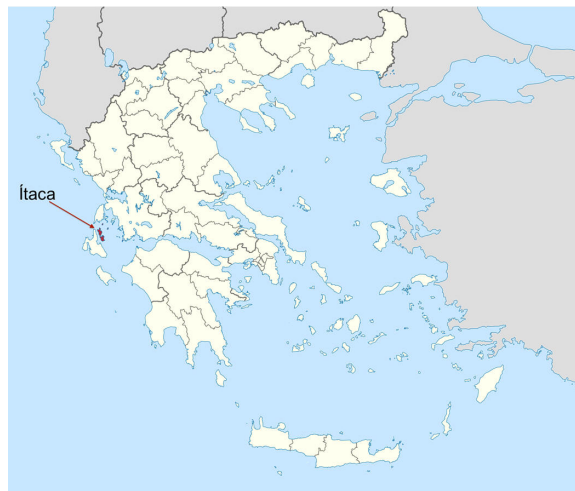
3.2.3. Ítaca

Ítaca es una pequeña isla en el mar Jonio, y pertenece al grupo de las islas jónicas, según nos recuerda [Wikipedia](#). Su nombre griego es *Ιθάκη*, *Itáhki*, y su capital es Vahtí, que tiene una bahía natural que sirve como refugio para los barcos. La isla es, en la actualidad, un conocido destino turístico. Se suele identificar a la actual Ítaca con la isla que aparece en los poemas homéricos, como patria de Odiseo. Ítaca resulta relevante porque, según **Luque** (26), el héroe pasará el tiempo fuera de la isla

«transido de añoranza», deseando volver a su reino, donde lo esperan Penélope y su hijo Telémaco.



Vista de la isla de Ítaca desde el monte Aetos.



Localización de Ítaca.

Olalla (242-243) nos recuerda que Ítaca es la patria de Odiseo y del hijo de este con Penélope, Telémaco, y aparece en **Iliada**, III, 199 así como en **Odisea**, XIII. En Ítaca se encuentra Pelicata, el palacio de Odiseo, donde recibe la visita de Menelao y Agamenón, entre otros caudillos, para instarle a participar en la guerra contra Troya. Odiseo intenta eludir la obligación fingiendo locura, pero finalmente lo descubren y va a la guerra. Pasados veinte años, regresa a Ítaca y se desembaraza de los pretendientes que trataban de casarse con Penélope, con la ayuda de su hijo Telémaco. La isla de Ítaca aparece en diferentes textos homéricos: **Iliada**, 2, 632, **Iliada**, 3, 201 y, por supuesto, en **Odisea** donde se registran más de ochenta pasajes (por ejemplo, *Canto I*, 18 y *Canto IX*, 21).

Luque (250) apunta que, en los versos 63-84 de la **Odisea** de **Homero**,

queda literariamente inventada la nostalgia en su sentido puro, 'el dolor por el regreso'

porque Odiseo, tras siete años de cautiverio, retenido por la ninfa Calipso,

echa de menos su vida entre los mortales: añora a su familia y a su pueblo,

a su esposa, Penélope, a su hijo, Telémaco, y a su padre, Laertes, además de a sus compatriotas. Así,

contempla entre lágrimas el horizonte marino y piensa en su bienamada y pobre Ítaca,

como cuando **Heirman** (27) señalaba que Ítaca es un marco lejano que se convierte en un escenario que, con la distancia, acrecienta su lejanía. De esta forma, **Ítaca resulta un espacio al que volver y que los lectores, ya a partir de la misma Antigüedad, reconocerán como el lugar al que retornar, al que regresar a los brazos de la amada y su pueblo. Y, por qué no, convertido en un tópico, un tópico de lugar.** Y Odiseo resulta un personaje perfectamente reconocible para los lectores europeos por la inteligencia demostrada en la **Iliada** así como por su periplo, en el regreso a su patria, a Ítaca.

Otros autores se han ocupado del protagonista de la **Odisea**, aunque solo fuera para adaptarlo para un objetivo diferente al de Homero. Así,

en el *Infierno* de Dante, por ejemplo, Odiseo (que allí se menciona por su nombre latinizado, Ulises), forma parte de los Falsos Consejeros —los condenados por sus engaños—, que navegan enloquecidos más allá de las columnas de Hércules.

(Mendelson, 2019: 268)

Sin embargo, el profesor **Mendelson** (268) nos recuerda que

en el siglo XIX el castigo se había trocado en recompensa: la perpetua inquietud del personaje hizo que los románticos lo consideraran un héroe,

de ahí que **Alfred Tennyson**, escribiera un poema en monólogo dramático de 70 versos,

cuyo narrador es el protagonista de la **Odisea**:

el título de este poema es **Ulises**, de 1833.

Este **Ulises³¹** de **Tennyson** comienza

con un ya anciano Ulises reflexionando sobre una amarga ironía: la vida en Ítaca no es la que él había esperado encontrar durante los largos años que tardó en regresar a casa.

Así, a

Penélope la despacha, cruelmente, llamándola 'anciana esposa',

mientras que Telémaco

es muy diligente,

pero

un poco aburrido,

de ahí que el

ansiado puerto de destino se ha hecho insoportablemente
decepcionante

y Odiseo llega a la conclusión de que

el mero hecho de haber vuelto ha resultado aborrecible.

Si bien el comienzo del poema de Tennyson se hace eco de la **Odisea**, más adelante Ulises le dice a sus hombres que

vosotros y yo somos viejos,

pero que

La muerte todo lo cierra; pero algo, antes del fin,
algo de noble condición, aún puede hacerse.

De ahí que, como nos recuerda Mendelson (269), en la conclusión del poema, este Odiseo (latinizado en su nombre)

ha decidido abandonar el final que Homero le dio y regresar al mar, a la promesa de más vida:

me propongo
navegar más allá del ocaso, donde se bañan
todos los astros de occidente, hasta morir.

Finalmente, este Odiseo–Ulises concluye con su «muy citado final»:

combatir, buscar, encontrar y no ceder.

Este poema tuvo eco mucho más allá de los románticos, su influjo llegó a **T. S. Eliot**, que un siglo más tarde declaró que era «un poema perfecto», como apunta **Mendelson** (269).

Esta tradición es la que siguió el poeta griego (aunque nacido en Alejandría), Constantino Cavafis, en su conocidísimo poema **Ítaca**. **Plaza Salguero** (2017: 21) apunta que Cavafis

se presenta a sí mismo y su actitud vital ante todos los lectores mediante el célebre motivo del retorno a Ítaca, del retorno a la patria, al hogar, a uno mismo,

lo cual tiene origen en la **Odisea** de **Homero**. Además, apunta (22) que

Cavafis se inspiró para la creación de su 'Ítaca' en uno de los poemas de Petronio, 'El Satiricón'.

Cavafis, según **Mendelson** (269)

conocía bien el poema de Tennyson: lo cita en el epígrafe de la 'Segunda Odisea', un primer borrador de 'Ítaca', que publicó en 1894.

Cavafis se detiene en el tema de la vejez de Odiseo,

en su rechazo al destino que tanto se ha esforzado en alcanzar,

apunta Mendelson (270), y

retomó una y otra vez esta obra a lo largo de los diecisiete años siguientes, replanteándose y reelaborándola, recortando el material claramente tomado de Tennyson, hasta conseguir algo de sorprendente originalidad.

Se trata de un poema que expresa lo que hoy es un tópico o lugar común: el camino, el viaje en sí, tiene más importancia que el mismo destino.

El poema de **Cavafis**, en su versión final, es de 1911 (cerca ya de cumplir los 50 años), y lo presentamos a partir de la edición y traducción de la obra del poeta alejandrino por parte de **José María Álvarez** para Renacimiento: **El resplandor del deseo** (2011: 51-52).

Ítaca

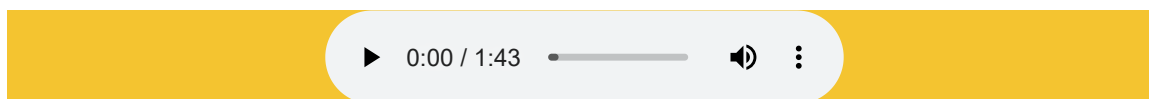
Cuando emprendas tu viaje a Ítaca
pide que el camino sea largo,
rico experiencias, en conocimiento.
A Lestrigones y a Cíclopes
o al airado Poseidón nunca temas,
no hallarás tales seres en tu ruta,
si alto es tu pensamiento y limpia
la emoción de tu espíritu y tu cuerpo.
A Lestrigones ni a Cíclopes,
ni al fiero Poseidón hallarás nunca,
si no los llevas dentro de tu alma,
si no es tu alma quien ante ti los pone.

Pide que tu camino sea largo.
Que numerosas sean las mañanas de Verano
en que con placer, felizmente
arribes a bahías nunca vistas;
detente en los emporios de Fenicia
y adquiere hermosas mercancías,
madreperla y coral, ámbar y ébano,
perfumes deliciosos y diversos,
cuantos puedas invierte en voluptuosos y delicados sensuales;
visita muchas ciudades del Egipto
y con avidez de sus sabios.

Ten siempre en la memoria a Ítaca.
Llegar allí es tu meta.
Mas no apresures el viaje.
Mejor que se extienda largos años
y en tu vejez arribes a la isla
con cuanto hayas ganado en el camino,
sin esperar que Ítaca te enriquezca.

Ítaca te regaló un hermoso viaje.
Sin ella el camino no habrías emprendido.
Mas ninguna otra cosa puede darte.

Aunque pobre la encuentres, no te engañará Ítaca.
Rico en saber y en vida, como has vuelto,
comprenderás ya qué significan las Ítacas.



El poema, leído por el autor de este artículo (1:43 min).

En este poema, **Cavafis** se dirige a un oyente, a un tú lírico, al que indica que debe solicitar que su periplo vital sea largo, al presentar la vida como un viaje en la metáfora de esta como camino y las personas como caminantes (*homo viator*):

Si vas a emprender el viaje hacia Ítaca
pide que tu camino sea largo.

Este tú lírico ya no se identifica con su nombre, Odiseo, sino que

ahora se refiere indirectamente a elementos de la *Odisea*, dando la impresión de estar hablándole directamente al héroe,

nos señala **Mendelson** (270).

La incorpórea alocución a Odiseo, en segunda persona, que efectúa Cavafis y que no se sabe de qué fuente procede, sitúa al héroe en el mismo plano que al lector,

dado que

ese 'tú' lo sentimos todos como dirigido a nosotros (...) creando la insólita impresión de que todos podríamos ser Odiseo: héroes de nuestro propio viaje.

Además de pedir que la vida sea larga en tiempo, también pide que sea rica

en experiencias, en conocimiento

para que sea realmente plena,

para enseguida catalogar las riquezas que solo el viaje puede proporcionarnos: puertos que nunca habíamos visto, fabulosas riquezas de mercados lejanos, ámbar y ébano y coral, y perfumes exóticos y, lo mejor de todo, encuentros con los sabios:

(270-271)

**visita muchas ciudades del Egipto
y con avidez de sus sabios.**

Además, indica a su oyente, o al propio Odiseo (o tú lírico), que no tema los peligros que pueda encontrar, en forma de Lestrigones, Cíclopes o Poseidón, porque estos peligros no aparecerán si se mantiene un ánimo y «pensamiento» sano, gracias al cual

**limpia
la emoción de tu espíritu y cuerpo.**

Asimismo, señala que estos males o peligros no aparecerán nunca

si no los llevas dentro de tu alma

al, quizá, entenderlos como los miedos propios de cualquier persona o el mismo miedo al miedo.

La repetición de su deseo de «que tu camino sea largo» añade la esperanza de «que numerosas sean las mañanas de Verano» en las que, «con placer», «arribes a bahías nunca vistas», como podría ser la propia bahía de Vahtí identificada como la ubicación de espacios maravillosos. Además, la indicación de que debe detenerse «en los emporios de Fenicia» para comprar «hermosas mercancías» como las que enumera, visitar «muchas ciudades de Egipto»

para así, «con avidez», aprender «de sus sabios» nos remite al deseo de enriquecerse, no materialmente, sino espiritualmente: lo importante es el conocimiento.

Finalmente, las dos últimas estrofas apuntan que no hay que olvidar nuestro destino: «Ten siempre en la memoria a Ítaca», porque es nuestra «meta», pero no hay que apresurar «el viaje» para así disfrutarlo: «Mejor que se extienda largos años». De este modo, ganaremos en experiencia antes de llegar a Ítaca: «con cuanto hayas ganado en el camino», cuando ya estemos «en tu vejez». No importa el camino ni cuán largo sea, importa el mismo camino, como apuntara **Antonio Machado**. Así, como apunta **Mendelson** (271),

queda claro que el significado de la vida se desprende de nuestro caminar por ella y de lo que obtenemos caminando.

De esta forma, **Ítaca es un destino y, además, la metáfora de «un hermoso viaje» que nos regala la vida, es decir, la misma vida es nuestro destino**. Sin ese destino no «hubieras emprendido» el desplazamiento, un viaje que «otra cosa no puede darte» ya que el camino lo va haciendo cada uno en la hoja de ruta que cada persona va cumplimentando en su día a día. Además, Ítaca, o la vida misma, «no te engañará nunca» aunque sea un lugar «pobre» puesto que Ítaca habrá supuesto un enriquecimiento «en saber y en vida» que nos permitirá comprender que en la vida hay muchas «Ítacas», tantas como destinos tiene cada persona. Por otro lado, como señala **Mendelson** (271), **Cavafis**

comprende que, como ocurre con tantas cosas que anhelamos quizá durante demasiado tiempo, el lugar que deseábamos ver puede no ser del todo como esperamos que sea:

comprenderás ya qué significan las Ítacas.

En definitiva, este poema muestra,

con un nivel de refinamiento exquisitamente alto, algo que ahora ya es un lugar común de la cultura popular: que el viaje es más importante que el destino.

(272)

La tradición poética española de la segunda mitad del siglo XX, siguiendo la estela de la europea, valoró muy positivamente la obra de **Constantino Cavafis**. Así, a partir de su estudio de la obra de **Cernuda**³², **Gil de Biedma** lo refleja en sus ensayos, editados bajo el marbete de **El pie de la letra**³³, mientras que otros autores, como **José María Álvarez** (en los prólogos y traducciones que ha realizado) han continuado su estudio. El influjo del **Ítaca** de **Cavafis** es tal que hoy se encuentra en los libros de texto de Bachillerato, en la materia de Literatura Universal, o ha sido

versioneado por diferentes cantantautores, como [Ismael Serrano](#) o, anteriormente, [Lluís Llach](#).

Además, ha influido a otros autores en su obra poética, como es el caso de la recién desaparecida **Francisca Aguirre**. En este caso, ha hecho uso de Ítaca en sus poemas como algo muy conocido, tanto que su primer poemario, aparecido en 1972, se tituló así, **Ítaca**. En el mismo, **Aguirre despliega varios poemas en los que Ítaca está presente**: son **Desde fuera** e **Ítaca**. Con motivo de la reedición del primer poemario de Aguirre, **Anisa** (2018) estudia la presencia de la isla en el mismo.

Anisa indica que

La poesía de Francisca Aguirre no es un calco de Cavafis

porque

La voz del poeta alejandrino es un eco, como el mar de *Ítaca*.

Para ello, Aguirre se vale de un «tono coloquial», que

da la impresión de ser fácil, de estar al alcance de todos y que, sin embargo, oculta bajo esa ilusión de sencillez una enorme complejidad.

Por otro lado, **Anisa** nos recuerda que, en este poemario,

La poesía de Francisca Aguirre adquiere un tono confesional en el que la nostalgia y la afirmación de un nuevo yo se engarzan, fortalecidos por las palabras y sus múltiples significados. El yo dialoga con su *alter ego*, Penélope, el arquetipo de la mujer que espera en su Ítaca, la mujer a la que se le ordena guardar silencio en lo público.

Aguirre, según **Anisa**,

dividió su poemario en dos partes: 'el círculo de Ítaca' y 'el desván de Penélope'. Si el sentido de la 'Ítaca' de Cavafis era el trascurso de la vida, el lugar donde se acaba el viaje, la *Ítaca* de Francisca Aguirre es el sitio donde se permanece en el tiempo que nos ha tocado vivir. Ítaca está dentro de nosotros y allí es donde tenemos que buscarla,

como nos manifiesta el primer poema que presentamos de Aguirre:

Ítaca

¿Y quién alguna vez no estuvo en Ítaca?
¿Quién no conoce su áspero panorama,
el anillo de mar que la comprime,
la austera intimidad que nos impone,

el silencio de suma que nos traza?
Ítaca nos resume como un libro,
nos acompaña hacia nosotros mismos,
nos descubre el sonido de la espera.
Porque la espera suena:
mantiene el eco de voces que se han ido.
Ítaca nos denuncia el latido de la vida,
nos hace cómplices de la distancia,
ciegos vigías de una senda
que se va haciendo sin nosotros,
que no podremos olvidar porque
no existe olvido para la ignorancia.
Es doloroso despertar un día
y contemplar el mar que nos abraza,
que nos unge de sal y nos bautiza como nuevos hijos.
Recordamos los días del vino compartido,
las palabras, no el eco;
las manos, no el diluido gesto.
Veo el mar que me cerca,
el vago azul por el que te has perdido,
compruebo el horizonte con avidez extenuada,
dejo a los ojos un momento
cumplir su hermoso oficio;
luego, vuelvo la espalda
y encamino mis pasos hacia Ítaca.

En palabras de **Aguirre**, **todos hemos estado «alguna vez en Ítaca» porque se trata de una isla que nos «comprime» y «nos impone» «la austera intimidad»**. Es decir,

Ítaca nos resume como un libro,
nos acompaña hacia nosotros mismos,
nos descubre el sonido de la espera

porque la isla está en nosotros mismos. Una espera que mantiene el sonido de las «voces que se han ido» y que nos ancla deícticamente (como señalara **Luján Atienza**) a Ítaca, ese lugar que «nos hace cómplices de la distancia» tanto espacial como temporal y que, a la vez, nos permite recordar. Un recuerdo que «es doloroso», pero nos permite rememorar

los días del vino compartido,

las palabras, no el eco;
 las manos, no el diluido gesto,

en una remembranza de lo que saboreamos en el pasado y que aún permanece en nuestra memoria.

Y el poema permite a **Aguirre** ver «el mar que me cerca», buscar por el inmenso horizonte («el vago azul») para observar la estela de lo esfumado («por el que te has perdido») y, tras darle «la espalda», olvidar lo desaparecido y volver a la isla: «y encamino mis pasos hacia Ítaca». Una Ítaca que es el lugar hacia el que todos nos encaminamos, una de las «Ítacas» de las que hablaba **Cavafis** en el último verso de su poema («comprenderás ya qué significan las Ítacas»). Es decir, **Ítaca es la metáfora de la vida que le queda por vivir, pero también de la vida ya vivida, y, en palabras de Anisa,**

está dentro de nosotros y allí es donde tenemos que buscarla.

En el otro poema que presentamos, **Desde fuera**, **Aguirre** presenta **la isla como un espacio inabarcable que, en realidad, se encuentra en el interior de cada uno de nosotros, pues «está dentro».**

Desde fuera

¿Quién sería el extraño que quisiera
 conocer un paisaje como éste?
 Desde fuera, la isla es infinita:
 una vida resultaría escasa
 para cubrir su territorio.

Desde fuera.

Pero Ítaca está dentro, o no se alcanza.
 ¿Y quién querría descender al fondo
 de un silencio más vasto que el océano?
 Silencio son sus habitantes,
 silencio y ojos hacia el mar.
 Desde fuera
 las aguas son caminos
 desde la playa son sólo frontera.
 ¿Y quién sería el torpe navegante

que entraría en un puerto sin faro?

Desde fuera, los dioses nos contemplan.

Desde aquí, no hay un pecho

capaz de cobijarlos:

los dioses son palabras; con el silencio, mueren.

¿Alguna vez la isla fue distinta?

Quién lo puede saber desde el aturdimiento.

Sin palabras, sin dioses, Ítaca es sólo el mar.

Aguirre se plantea en este poema que no sabe quién querría conocer Ítaca porque, «Desde fuera, la isla es infinita», tan extensa que «una vida» no valdría para conocerla, «para cubrir su territorio». Parece que nadie querría visitar la isla porque asusta ir a ella. Sin embargo, esta isla «está dentro» de cada persona, dentro de cada uno de nosotros porque es el proyecto de vida que le marcamos a nuestras existencias. O se busca en lo más íntimo de cada uno, «o no se alcanza» porque la indagación personal no es sencilla: allí, en el interior de uno mismo (en realidad, en Ítaca), puede morar «un silencio más vasto que el océano» y las aguas «son solo frontera», demarcando un espacio aparentemente que nos constriñe y, en realidad, es horizonte por el que navegar. Además, la búsqueda de Ítaca, la introspección, no deja de entrañar sus peligros porque el desconocerse sería ser como entrar «en un puerto sin faro», lo cual apunta a las dificultades de atrever a conocerse, que nos trae el tópico de *sapere aude*.

La poeta alude a «los dioses que nos contemplan», aunque estos solo «son palabras», con lo cual les quita importancia porque «con el silencio, mueren». No los elimina, pero sí que los acalla. Entonces, se pregunta quién puede querer conocer un lugar como Ítaca, tan complicado de llegar al mismo porque «desde el aturdimiento» (muy relacionado con ese «puerto sin faro» anteriormente señalado) no es sencillo su acceso. Sin embargo, en la verdadera búsqueda de Ítaca, cuando se indaga en el interior de uno mismo, uno llega a lo más íntimo y arriba a ese lugar «Sin palabras, sin dioses» que nos permite vislumbrar que «Ítaca es solo el mar», el horizonte que nos marcamos, nuestra propia vida. A partir de aquí, de este lugar, se podría entender que resultaría sencillo zarpar hacia otras islas, hacia otros planes, y continuar viviendo al ampliar nuestros horizontes.

En estos dos poemas, **Aguirre presenta la isla de Ítaca como una metáfora. En el primer caso, como una metáfora de su vida, de lo vivido y de lo que queda por vivir, mientras que en el segundo aparece como la indagación que permitirá navegar hacia nuevos puertos.** En cualquier caso, la isla de Ítaca es

perfectamente reconocible por cualquier lector y, la ubicación del poema allí, ayuda en la interpretación.



4. Conclusión

En este trabajo, nuestro era objetivo identificar las islas de Citerea e Ítaca así como el cabo Sounión como parte reconocible de las ubicaciones que utilizan algunos poetas españoles, formando parte de la geografía poética española. Para ello, hemos partido de la presentación del género lírico (pues el objetivo se centra en poemas), la intertextualidad (al mostrar las relaciones entre unos poemas y otros, de tiempos y culturas diferentes) y los tópicos literarios en la retórica clásica (pues el lugar, la ubicación, es uno de los aspectos que se engloban dentro de los estudios de la retórica). A continuación, hemos presentado el concepto de geografía literaria y hemos revisado algunos estudios sobre los espacios en la poesía de la Grecia clásica para, a partir de lo anterior, definir qué entendemos como geografía poética y mostrar algunos espacios que aparecen en la poesía española.

Finalmente, hemos estudiado los tres espacios de la Grecia actual seleccionados. Así, hemos analizado la presencia del cabo **Sounión** en los poemas de **García Montero** y **Alcorta** a partir de unos versos de **Lord Byron**. De este modo, se observa cómo la relación intertextual entre unos y otros es clara y, por otro lado, se puede afirmar que Sounión es un lugar reconocible por los lectores de poesía y que, además, permite enriquecer el contenido de los poemas en los que aparece. Asimismo, hemos estudiado cómo la isla de **Citerea** aparece en la obra de **Gil de Biedma, Carnero** y **Álvarez**, dentro de la línea de «fiestas galantes» que el pintor **Watteau** fijó y que **Baudelaire** reformuló. Concluimos que Citerea forma parte de la geografía poética española ya que la isla es perfectamente reconocible (así como las implicaciones que conlleva) y que los poemas seleccionados presentan una clara relación de intertextualidad. En último lugar, nos hemos detenido en el estudio de **Ítaca** a partir de los poemas de **Cavafis** y de **Aguirre**, que se pueden vincular con el célebre motivo del retorno a Ítaca como el regreso a la patria o a uno mismo que se origina en la **Odisea** de **Homero**. Así, Ítaca es un espacio que conforma una metáfora que el lector de poesía entenderá sin gran dificultad.

En definitiva, **podríamos señalar que estos tres espacios, Sounión, Citerea e Ítaca, forman parte de la geografía poética española y que han llegado a los versos de poetas relativamente recientes (Gil de Biedma, Aguirre, Carnero, Álvarez, García Montero y Alcorta) a través de relaciones de intertextualidad que permiten que autores y lectores los reconozcan con relativa sencillez, a la vez que enriquecen el contenido de los poemas** pues son espacios que otorgan

cierta connotación a los versos. De ahí que podamos señalar que, a pesar de que estas tres ubicaciones se encuentran en Grecia, forman parte de la geografía poética española.



5. Referencias

Agradecimientos

Me gustaría agradecer a la profesora de Griego Elena Suárez Alonso, del IES Besaya de Torrelavega, sus pertinentes y oportunas correcciones de las citas en griego así como en todo lo relacionado con los topónimos griegos presentados.

5.1. Notas

1 Véase el diálogo entre los autores Juan Mayorga, Ernesto Caballero o Ignacio del Moral en «Yo te cito, tú me citas, a él le citan... Coloquio informal sobre la intertextualidad» en *La revista de las puertas del drama*, núm. 7, verano de 2001.

2 Citamos aquí a partir de Hilario Silvab (2000: 183).

3 Esta referencia carece de página por estar tomada de una fuente electrónica, sin paginación. En lo demás casos en que no haya página de referencia, se deberá a la misma causa.

4 Citamos, a modo de ejemplo, el núm. 62 de la revista *Textos* (2013), titulado «Intertextualidad», o, en *Hispanoamérica, el volumen de Actis y Barberis* (2013): *Las aulas de literatura. De los textos a la teoría y de la teoría a los textos*.

5 Y no solo como referencia intertextual a la obra de Mayorga, sino también a estudiosos de la teoría de la literatura, escritores galos o las propias ideas sobre didáctica de la enseñanza de la escritura.

6 Por ejemplo, en su [Égloga III](#), cuando escribe que «Con tanta mansedumbre el cristalino / Tajo en aquella parte caminaba / que pudieran los ojos el camino / determinar apenas que llevaba».

7 El [poema](#) comienza así: «Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)», en clara alusión a la posguerra en la España de 1944.

8 Por ejemplo en su «[Oda a la vida retirada](#)»: «¡Qué descansada vida / la del que huye el mundanal ruido / y sigue la escondida / senda por donde han ido / los

pocos sabios que en el mundo han sido!».

9 Esto, según Olalla (2012: 24) «ha sido la fuerza que ha alumbrado la ética y que ha alumbrado el pensamiento. (...) Cada vez que ha brillado a lo largo del tiempo en medio del abuso, la desmesura o el oscurantismo, la humanidad ha dado un paso hacia la sensatez, hacia la ponderación, hacia la dignidad del hombre por encima de credos o intereses. (...) Esta actitud humanista le debe mucho a Grecia».

10 Aunque, como indica Luján Atienza (51-52) al respecto de estos espacios que aparecen codificados por la tradición, «la lírica contemporánea los usa de maneras más solapada, tratando de descubrir nuevas lecturas de la tradición».

11 La serranilla del Marqués de Santillana influyó, a su vez, en la obra teatral *La vaquera de la Finojosa*, de Luis de Eguílaz, escrita en 1856.

12 Ver Nota 6.

13 Góngora tiene otros poemas [dedicados](#) a su etapa en la corte de Valladolid.

14 Aunque nosotros utilicemos indistintamente estas dos o 'Sounión' al utilizarlas los autores de los poemas estudiados.

15 Recordamos estos versos de Homero, en *Odisea* III, 276-280: «Nosotros navegábamos juntos desde Troya, / el Atrida y yo, reconociendo una amistad recíproca: / pero cuando arribamos al sagrado Sunión, el cabo de los atenienses, / allí al piloto de Menelao derribó Febo Apolo alcanzándolo con sus dulces flechas».

16 Tomado a partir de la versión electrónica del Don Juan de Byron en [https://en.wikiquote.org/wiki/Don_Juan_\(Byron\)](https://en.wikiquote.org/wiki/Don_Juan_(Byron)).

17 La traducción es nuestra a partir de las diferentes que se encuentran en la red.

18 Tomamos las palabras de Luis García Montero (1992: 12) sobre la obra de Felipe Benítez Reyes como una explicación sobre esta idea del trasunto en la poesía moderna: «Suele ser conveniente que el poema trate de las experiencias comunes contadas en el lenguaje utilizado por los hablantes de una comunidad. La poesía no es aquí entendida como la construcción de una personalidad extravagante o de un lenguaje ampuloso. La palabra lírica es útil precisamente por lo contrario, porque sabe hablar de la diferencia íntima y la capacidad que tienen las personas normales». Además, el mismo García Montero (2004: 30-31) apunta, en la misma línea, que «la poesía, la literatura en general, es ese espacio que son las palabras que pasan a los hechos porque no se puede distinguir entre las palabras y los hechos», pero «Las palabras del poeta no pueden estar demasiado ancladas en su propia biografía. (...) De ahí que sea tan importante que el poeta sepa distinguir muy conscientemente la distancia que hay entre un yo biográficos y un personaje literario. (...) los poetas deben aprender a elaborar esos límites». La misma consideración que hacemos aquí a propósito de García Montero bien vale para la obra de Carlos Alcorta, al estar incluidos ambos poetas es la corriente de la Poesía de la experiencia.

19 No obstante, la redacción del poema ha llevado mucho tiempo y varias versiones al poeta (una de ellas en la antología de Alcorta en la editorial Renacimiento: *Ejes cardinales. [Poemas escogidos, 1997-2012]*), como confirmó en junio de 2018 en conversación informal con el autor de estas palabras.

20 En este sentido, resulta relevante la cita del poeta serbio-estadounidense Charles Simic que encabeza el poema.

21 Ver nota 17.

22 Utilizamos «yo lírico», «yo empírico», y «tú lírico» en el sentido en el que lo presenta Kurt Spang (1989).

23 Al respecto del nombre de la isla, la Fundación del Español Urgente (Fundéu) indica que «Citera» es la forma adecuada en respuesta de 5 de agosto de 2019. No obstante, nosotros utilizamos indistintamente Citerea, Citera o, incluso, Cyteera por ser así utilizados por los poetas estudiados.

24 Enlazamos la versión en español con la versión en francés [aquí](#).

25 Incluido en sus ensayos completos, *El pie de la letra*, en edición de Andreu Jaume en Lumen, 2017.

26 En este sentido, podría tener relación con su conocido poema de «Nunca volveré a ser joven» si entendemos este, además de un *tempus fugit* y *vita theatrum*, como un deseo de mantener lo más íntimo de su personalidad, aquello que es más apreciado por el poeta.

27 En realidad, más que estar en la Citerea real, Gil de Biedma bien pudiera estar rememorando alguna experiencia en Filipinas, isla en la que trabajó dado su trabajo en la empresa de su familia: Compañía General de Tabacos de Filipinas.

28 Como dejó escrito el propio poeta (2017[1959]: 105): «La cuestión que así planteada casi en los mismos términos en la plantea Robert Langbaum en *The poetry of Experience*».

29 Recordamos que, como declarara el propio autor, «en mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo» (Campbell, 1971: 249).

30 Recordamos la cita de Torres Badía (244): «La tradición grecolatina, y con ella las huellas de Baudelaire, Cernuda, Gil de Biedma y Watteau, de un modo u otro y en consonancia con la poética del autor, se hallan implícita o explícitamente presentes en este poema».

31 Enlazamos [aquí](#) la versión en inglés.

32 En su poema «*Peregrino*», de la *Desolación de la quimera* (1962), Cernuda menciona Ítaca como un destino al que regresar, aunque sea un lugar o un tiempo al que nunca volverá: España, su juventud, la felicidad, etc.

33 Así, la figura de Cavafis aparece en «Carta de España (o cuando era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)», «Juan Gil Albert, entre la

meditación y el homenaje», «Como en sí mismo, al fin» o el estudio de la obra de T. S. Eliot «Four Quartets», así como en «Recital de poesía. En Oviedo», en el que apunta que Cavafis es un autor que creó «gran poesía» en su vejez..

5.2. Bibliografía

- ANISA, Carmen (2018): «La 'isla infinita': *Ítaca*, de Francisca Aguirre». *Tendencias Literarias*. [En línea]. Disponible en https://www.tendencias21.net/La-isla-infinita-Itaca--de-Francisca-Aguirre_a44634.html. (Fecha de consulta: 7 de julio de 2019.)
- ALICIA DURAÑONA, Marina, Estrella GARCÍA CARRERO, Estela HILAIRE, Norma Aurora SALLES y Adelaida María VALLINI (2006): *Textos que dialogan. La intertextualidad como recurso didáctico*. Madrid, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid. Disponible en <http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM001596.pdf>. (Fecha de consulta: 12 de mayo de 2019.)
- ALVAR, Carlos, José Carlos MAINER y Rosa NAVARRO (1997 [2011]): *Breve historia de la literatura española*. Madrid, Alianza editorial.
- AZAUSTRE, Antonio y Juan CASAS (1997 [2009]): *Manual de retórica española*. Barcelona, Ariel.
- BAJTÍN, Mijáil (1986): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económico.
- BARTHES, Roland (2003): «La muerte del autor», en ARAÚJO, Nara y Teresa DELGADO (selecc. y apuntes introductorios): *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios coloniales)*. México, UAM, pp. 339-345.
- BERDOULAY, Vincent (2012): "El sujeto, el lugar y la mediación del imaginario", en LINDÓN, Alicia y Daniel HIERNAUX (dirs.): *Geografías de lo imaginario*. México, Anthropos-UNAM, pp. 49-64.
- CAMPBELL, Federico (1971): "J. G. B. o el paso del tiempo", en *Infame turba*. Barcelona, Lumen.
- CAÑAS, Dionisio (1990): "Introducción" y "Notas", en *Volver*, GIL DE BIEDMA, Jaime. Madrid, Cátedra, pp. 9-41 y 139-151.
- COHEN, Jean (1982): *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Madrid, Gredos.
- DOMÍGUEZ César (2007): "Cronopaisaxe e historiografía literaria. Fortuna da *critique en voyage* como xenero comparatista", en LÓPEZ SILVESTRE, Federico (ed.): *Paseantes, viaxeiros, paisaxes*. Santiago de Compostela, Xentro Galego de Arte Contemporánea.

- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1998 [2007]): *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*. Madrid, Arco Libros.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1992): "Prólogo", en BENÍTEZ REYES, Felipe: *Poesía, 1979-1987*. Madrid, Hiperión.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2004): "Las primeras palabras", en GARCÍA MONTERO, Luis: *Poemas*. Madrid, Visor, pp. 27-34.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2007): *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (2017): "Emoción y conciencia en Baudelaire", en ANDREU, Jaume (ed.): *El pie de la letra*. Barcelona, Lumen.
- GUILLÉN, Claudio (1992): "Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad", en VILANOVA, Antonio (coord.): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1989). Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑAN, Raquel (1994): "Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento". *Signa*, núm. 3 (pp. 139-156).
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_21.html . (Fecha de consulta: 27 de abril de 2019.)
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvado (2000): *Comentario pragmático de textos literarios*. Madrid, Arco.
- HEIRMAN, Jo (2012): *Space in Archaic Greek lyric: city, countryside and sea*. Ámsterdam, Vossiuspers UvA - Amsterdam University Press.
- HILARIO SILVA, Pedro (2008a): "El diálogo intertextual en la construcción del sentido. 'Monje a la orilla del mar', de Jesús Hilario Tundidor, como hipertexto de una obra de C.D. Friedrich". *Revista Espéculo*, núm. 39. [En línea]. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/monjemar.html>. (Fecha de consulta: 26 de abril de 2019.)
- HILARIO SILVA, Pedro (2008b): "Pintura y cine en la obra poética de Jesús Hilario Tundidor", en BALCELLS, José María (ed.): *Las voces y los Libros*, Burgos, ICLL, 2008, pp.183-200.
- INSTITUTO CERVANTES (1997): *Diccionario de términos clave de ELE*. MARTÍN PERIS, Ernesto (dir.), Instituto Cervantes, Madrid. [En línea]. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/intertextualidad.htm (Fecha de consulta: 9 de junio de 2019.)

- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2005): "Quince cartas de Gil de Biedma a Caballero Bonald". *Campo de Agramante: revista de literatura*. Núm. 5, pp. 18-55.
- JONG, Irene de (2007): "Introduction: Narratological Theory on time", en JONG, Irene de y René NÜNLIST (eds.): *Time in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative 2*, Leiden, pp. 1-14.
- KRISTEVA, Julia (1978): *Semiótica. (Vol. 1)*. Madrid, Fundamentos.
- LIPOVETSKY, Gilles (2006): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (1997): *Retórica clásica y teoría literaria moderna*. Madrid, Arco Libros.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel L. (2007): *Cómo se comenta un poema*. Madrid, Síntesis.
- LUQUE; Aurora (2015): *Aquel vivir del mar. El mar en la poesía griega. Antología*. Barcelona, Acantilado.
- MACEDO RODRÍGUEZ, Alfonso (2008): "La intertextualidad: cruce de disciplinas humanísticas". *Revista Xihmai*, núm. 5, pp. 103-111.
<http://www.lasallep.edu.mx/xihmai/index.php/xihmai/article/view/100>. (Fecha de consulta: 28 de abril de 2019.)
- MACIEL, Caio Augusto, Amorim (2009): "A retórica da paisagem: um instrumento de interpretação geográfica". *Espaço e Cultura*, núm. 26, pp. 32-48. Disponible en <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/download/3553/2473>. (Fecha de consulta: 17 de junio.)
- MARCHESE, Ángelo y Joaquín FORRADELLAS (1978 [2006]): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel.
- MAYORGA, Juan, Ernesto CABALLERO e Ignacio DEL MORAL (2001): "Yo te cito, tú me citas, a él le citan... Coloquio informal sobre la intertextualidad". *La revista de las puertas del drama*, núm. 7, verano de 2001. [En línea].
<http://www.aat.es/pdfs/drama7.pdf>. (Fecha de consulta: 9 de mayo de 2019.)
- MENDELSON, Daniel (2019): *Una Odisea. Un padre, un hijo, una epopeya*. Barcelona, Seix Barral.
- NAVARRO, Rosa (1998 [2008]): *Cómo se comenta un poema*. Barcelona, Ariel.
- OLALLA, Pedro (2001): *Atlas mitológico de Grecia*. Atenas, Road Editions.
- OLALLA, Pedro (2012): *Historia menor de Grecia. Una mirada al humanismo sobre la agitada historia de los griegos*. Barcelona, Acantilado.

- ORTIZ GARCÍA, Daniel (2018): "La reescritura semántica de los personajes de la *Odisea* en la literatura juvenil del siglo XXI desde una perspectiva narratológica", en MIER PÉREZ, Laura y Alfredo MORO MARTÍN (coords.): *Reescrituras o la vitalidad de la tradición en el estudio de la literatura*. Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- PARAÍSO, Isabel (2000): *La métrica española en su contexto románico*. Madrid, Arco.
- PAZ, Octavio (1987): *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral.
- PEGO PUIGBÓ, Armando (2003): "Hipertextualidad e imitación (A propósito de los «espíritus de amor» en Garcilaso)". *Revista de literatura*, Vol. 65, núm. 129 (2003). [En línea]. Disponible en <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/162>. (Fecha de consulta: 12 de mayo de 2019.)
- PLAZA SALGUERO, Sandra M. (2017): *Cavafis, un poeta para la historia de Grecia*. Trabajo Fin de Grado, Cádiz, Universidad de Cádiz. Disponible en [línea](#). (Fecha de consulta: 6 de julio de 2019.)
- PORTOLÉS, José (2007): *Pragmática para hispanistas*. Madrid, Síntesis.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1996): *Musa del 68. Claves para una generación poética*. Madrid, Hiperión.
- ROVIRA, Pere (2005): *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Granada, Atrio.
- ROVIRA, José Carlos (2016): "Sobre la geografía literaria", en OLCINA CANTOS, Jorge y Antonio M. RICO AMORÓS (eds.): *Libro jubilar en homenaje al profesor Antonio Gil Oncina*,. Alicante, Universidad de Alicante.
- SANTIAGO ROMERC, Sergio (2015): "Dos poetas para un infierno: el imaginario del abismo de Baudelaire en Gil de Biedma". *Revista de literaturas hispánicas*, núm. 1, pp. 41-55. Disponible en <https://revistas.uam.es/index.php/philobibliion/article/view/7854/8155>. (Fecha de consulta: 23 de junio de 2019.)
- SCHIAVO, Leda (2001): "Estudio de un espacio imaginario: 'Las fiestas galantes'". *Cyberletras*, núm. 5. [En línea]. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/schiavo.html>. (Fecha de consulta: 21 de junio de 2019.)
- SPANG, Kurt (1989): "La voz a ti debida: Reflexiones sobre el tú lírico", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*. Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 165-173. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/la-voz-a-ti-debida-reflexiones-sobre-el-tu-lirico-/>. (Fecha de consulta: 26 de agosto de 2019.)

- TORRES BADIA; Marisa (2009): *Introducción a la obra poética de Guillermo Carnero (1967-2002)*. De Dibujo de la muerte a Espejo de la gran niebla. Lleida, Universidad de Lleida. Disponible en [línea](#). (Fecha de consulta: 27 de junio de 2019.)
- VALLE BUENESTADO, Bartolomé (2015): "Geografías literarias, paisajes sin cartografía", en RIVA, Juan de la, Paloma IBARRA, Raquel MONTORIO y Marcos RODRIGUES (eds.): *Análisis espacial y representación geográfica: innovación y aplicación*,. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- VILAGRASA I IBARZ, Jordi (1988): "Novela, espacio y paisaje: sugerencias para una geosofía estética". *Estudios geográficos*, núm. 191, pp. 271-285.

5.2.1 Poemarios utilizados

- AGUIRRE, Francisca (2017 [1972]): *Ítaca*. Madrid, Tigres de papel.
- ALCORTA, Carlos (2012): *Ahora es la noche*. Granada, Valparaíso Ediciones.
- ÁLVAREZ; José María (2016): *Museo de cera*. Sevilla, Renacimiento.
- BAUDELAIRE, Charles (1857 [2014]): *Las flores del mal* (ed. PUJOL, Carlos). Barcelona, Planeta.
- CAVAFIS, Constantino (2011): *El resplandor del deseo* (ed. ÁLVAREZ, José María). Sevilla, Renacimiento.
- CARNERO, Guillermo (1971): *Dibujo de la muerte*. 2ª ed., Barcelona, Ocnos.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1998): *Completamente viernes (1994-1997)*. Barcelona, Tusquets.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1966): *Moralidades*. México, Joaquín Mortiz.

5.3. Créditos del artículo, versión y licencia

TORÍO SÁNCHEZ, Pablo (2020). «Citerea, Sounión e Ítaca, parte de la geografía poética española». *Letra 15. Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid*. Año VII. N.º 10. ISSN 2341-1643

[URI: <http://letra15.es/L15-10/L15-10-11-Pablo.Torio-Citerea-Sounion.e.Itaca.parte.de.la.geografia.poetica.espanola.html>]

Recibido: 25 de agosto de 2019.

Aceptado: 21 de septiembre de 2019.



Letra 15



[Créditos](#) | [Aviso legal](#) | [Contacto](#) | [Mapaweb](#) | [Paleta](#) | [APE](#)
[Quevedo](#)